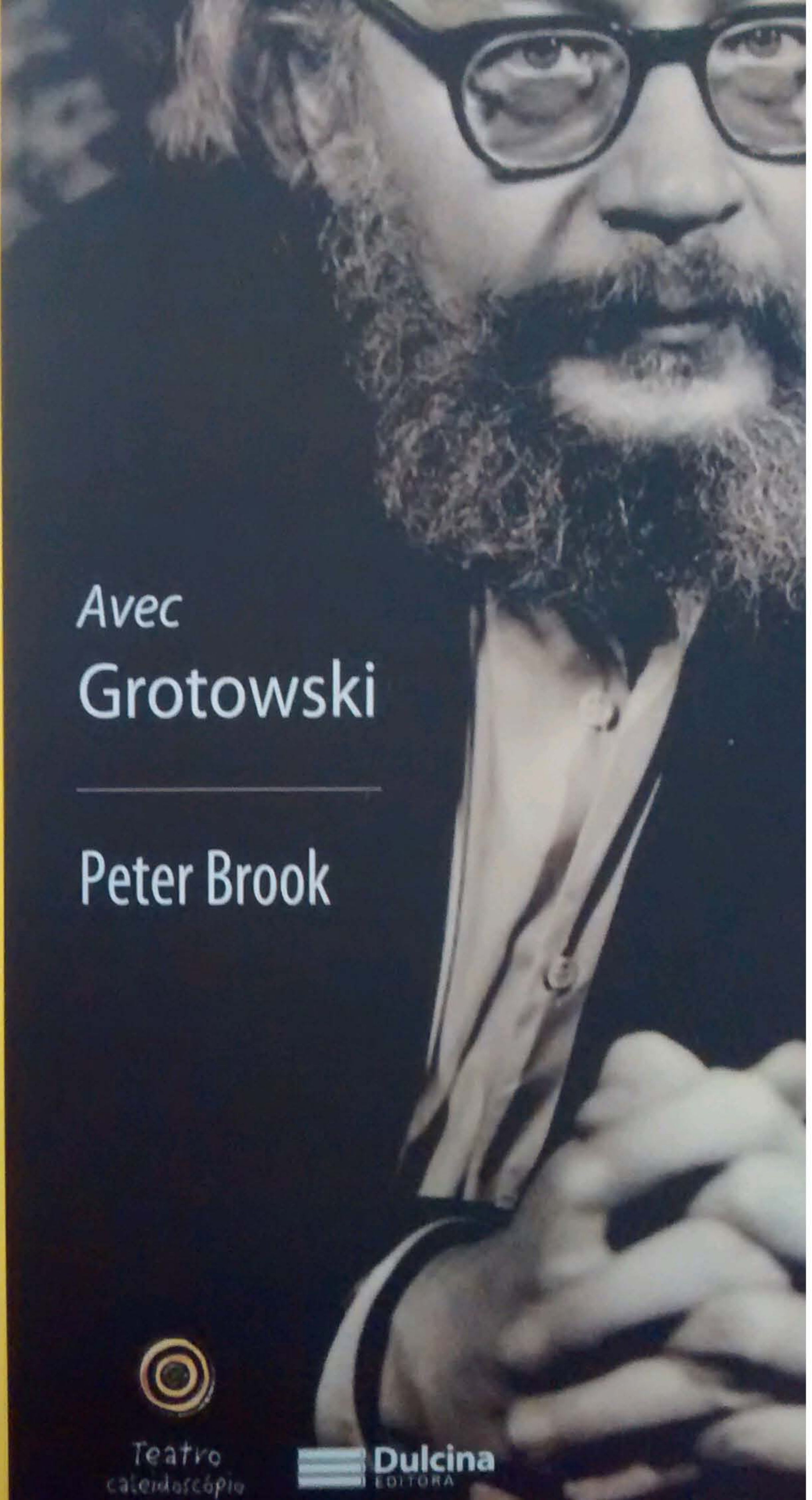


Avec Grotowski

Peter Brook

Teatro
caleidoscópio

Dulcina
EDITORA

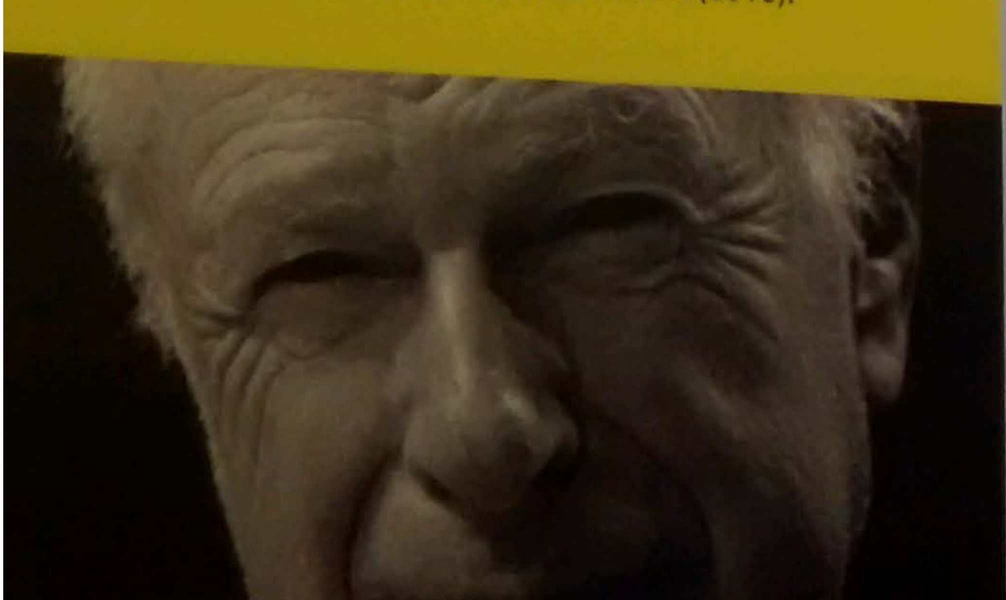
Encorajado por Georges Banu, teatrólogo romeno de reputação mundial que se estabeleceu em Paris, em 1974, Peter Brook reuniu neste livro diversos textos — artigos, cartas, entrevistas e apresentações — que revelam uma trajetória de convívio e amizade com o teórico e encenador polonês Jerzy Grotowski. Desde o primeiro encontro, durante os anos 1960, até a morte do criador do "teatro pobre", em 1999, Brook empenhou-se em compreender a importância desse homem extraordinário que fez escolhas éticas e filosóficas radicais, procurando redefinir o papel do ator e da arte.

Numa zona fértil de divergências e pensamentos comuns, o diretor de *Le Mahābhārata* dialoga com Grotowski e nos deixa um testemunho significativo sobre questões de ordem intelectual, política e artística que atravessaram o Teatro na segunda metade do século XX.

Nesta primeira publicação brasileira, a cargo do Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, o título francês *Avec Grotowski* (Com Grotowski) é mantido por opção editorial para reafirmar a marca pela qual esta obra se tornou indispensável para todos os pesquisadores interessados na história e na teoria do teatro contemporâneo.

◆

Filho de russos, Peter Brook nasceu em Londres e tornou-se um dos mais respeitados diretores teatrais do mundo. Nos anos 1960, codirigiu a *Royal Shakespeare Company*, realizando célebres montagens de clássicos shakespearianos, como *Rei Lear* (1962). Desde 1970, trabalha em Paris com sua equipe do Centro Internacional de Pesquisas Teatrais. Encenou mais de sessenta peças teatrais, entre elas *Marat-Sade* (1966), *A conferência dos pássaros* (1979), *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu* (1993), *Fragmentos* (2008) e *Warum Warum* (2010).



Avec Grotowski

PETER BROOK

PETER BROOK

Avec Grotowski

Tradução **CELINA SODRÉ** e **RAPHAEL ANDRADE**

Prefácio **GEORGES BANU**

1ª edição

Teatro caleidoscópio

Dulcina
EDITORA

Copyright © Actes Sud, 2009

Avec Grotowski

Coordenação editorial
André Amaro e **Augusto Brandão**
Revisão
André Luis Gomes Moreira
Projeto gráfico
André Amaro
Foto da capa
cortesia de **Piergiorgio Castellani**

Agradecimentos à editora francesa Actes Sud e a Nina Soufy,
assistente de Peter Brook, pela estimada colaboração.

Brook, Peter.
Avec Grotowski / Peter Brook ; tradução de Celina Sodré e Raphael Andrade. - Brasília : Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.
112 p.

Título original: *Avec Grotowski*
ISBN 978-85-60783-09-0

1. Teatro, teoria. 2. Teatro, história. I. Título.

CDU 792

Direitos exclusivos de publicação em língua portuguesa para o Brasil adquiridos pelo
© TEATRO CALEIDOSCÓPIO, 2011

TEATRO CALEIDOSCÓPIO
CLSW 102 - bloco C - salas 1 a 3 – Sudoeste - Brasília - Brasil
+ 55.61.3344 0444
contato@teatrocaleidoscopio.com.br
www.teatrocaleidoscopio.com.br

ÍNDICE

7 Prefácio: O livro de uma vida, por Georges Banu

15 Grotowski

18 O teatro sagrado (extrato)

20 Apresentação do filme *Akropolis*

29 Artaud e o grande quebra-cabeça

31 Apresentação do filme *With Jerzy Grotowski. Nienadówka 1980*

32 Carta de recomendação para o *Objective Drama Project*

35 Grotowski, a arte como veículo

39 Uma sensibilidade absoluta, entrevista por Krzysztof Domagalik

47 Mártir e contador de histórias

48 Testemunhos sobre Ryszard Cieślak

52 Grotowski era...

55 Para ir além do teatro, entrevista por Maria Zmarz-Koczanowicz

64 Qualidade e artesanato

74 Discurso de abertura à conferência "Tender para a essência"

76 O teatro é um domínio da vida, entrevista por Dobrochna Ratajczakowa

79 Anexo: Diálogo entre Peter Brook e Jerzy Grotowski, mediado por Georges Banu

97 Posfácio à edição brasileira: *Grotowski était un mystique!*, por Celina Sodré

101 Cronologia, por Grzegorz Ziólkowski

107 Fontes, por Grzegorz Ziólkowski

O LIVRO DE UMA VIDA

As qualidades essenciais de um homem se refletem em seus amigos, e por eles devem um dia ser perpetuadas.

PETER BROOK

É uma amizade que se encontra na origem deste livro, quebra-cabeças reconstituído a partir de testemunhos e de outros textos, provas de uma ligação que se aproveita do tempo e que se impõe para além das fraturas de uma Europa dividida durante cinquenta anos. O livro da amizade que Peter Brook nutre por Jerzy Grotowski. Livro de uma vida... que deixa adivinhar o parentesco fundamental entre esses dois seres de quem o teatro moderno traz a marca.

Seus caminhos – não seus destinos – se encontraram, se entrelaçaram, nunca se dissociaram desde a origem: seu encontro no início dos anos 1960. Tomando conhecimento de que, em algum lugar de uma Polônia que não tinha nada a ver com o "lugar nenhum" de Jarry, em um vilarejo longe do centro, primeiro em Opole, em seguida em Wrocław, um diretor tinha começado uma pesquisa sobre o ator próxima da sua, Peter Brook o convidou para ir a Londres trabalhar com os atores do grupo Teatro da Crueldade, que ele dirigia. Gesto fundador cuja precisão a vida nunca vai cessar de confirmar, reforçando a amizade que nascia então. Brook teve a intuição primeira, depois, juntos, a dois, para além de tudo, eles a cultivaram, amizade exemplar, necessária a um e a outro.

Uma vez lida a última página de *Oublier le temps* (Le Seuil, Paris, 2003), livro que me cativou tanto, livro em que Brook revisita sua vida, a noite, o sentimento de uma falta se apossou de mim. Seria preciso tempo para que eu formulasse e compreendesse: Jerzy, o amigo, estava ausente!

Convencido de que o enigma exigia uma resposta, eu a busquei na obscuridade. Por que? Por que motivo manter esse silêncio sobre o que não era segredo nenhum? *Os mestres, sempre, colocam questões...* Peter, eu disse a mim mesmo, considerava assim a possibilidade de escrever um outro livro, inteiramente consagrado a Grotowski, projeto que ele não refutou no dia em que eu o coloquei a par dessa minha hipótese. Seguro e satisfeito, eu comecei a esperar. Mas nada acontecia... muitos espetáculos, viagens, experiências. Como salvar a marca desta amizade pontuada por tantos gestos, tantos textos? Eu pressentia o perigo sem ter a audácia de fisgar o projeto. Até o dia em que, em um micro-ônibus que nos conduzia sob uma tempestade de neve, de Poznań a Wrocław, a cidade de Grotowski, eu falei deste livro tão esperado a Peter e a Grzegorz Ziółkowski, que dirige o Teatro Laboratório. Peter sorri e dá seu consentimento, Grzegorz fisga o trabalho. E assim nasceu *Avec Grotowski...* a partir de um desejo partilhado e de fragmentos esparsos, colados como cacos de belas cerâmicas dispersas em um campo de escavação. Com a benevolência de Peter e a ajuda de Nina Soufy, nós conseguimos fazer surgir este livro cujos capítulos foram escritos ao longo de toda uma vida.

Nós encontramos as intervenções faladas convertidas em escritos onde Brook, com um extraordinário poder de interpretação, conecta Grotowski ao teatro sagrado, mas tantos outros gestos, cenas, palavras faltam para reconhecer isso através do qual Brook o define: "Ternura, calor, humor". Como esquecer a noite em que, saindo de um ensaio no *Bouffes du Nord*, eu reconheci Jerzy, que esperava no hall? Rapidamente, eu alertei Peter que se precipitou ao seu encontro. Como esquecer a foto de Jerzy com uma rosa na mão para receber Peter na sua chegada à Polônia em meados dos anos 1960? Como esquecer Peter e Jerzy juntos em Taormina? Como esquecer o apelo alarmado que eu passei a Peter para informá-lo da inquietude que o estado de Jerzy inspirava, provocando sua partida imediata para Pondetera, onde seu amigo tinha encontrado refúgio? Como esquecer o encontro no *Bouffes* em torno da *Action* e os conselhos que os dois me ofereceram para o meu testemunho público? Tratava-se de um primeiro desvelamento desta prática mantida secreta. Como esquecer o relato de Yoshi Oida sobre a presença de Jerzy no *Theatre Days*, de Peter Brook, em Nova York? Como esquecer a aula inaugural de Jerzy para o *Collège de France* no *Bouffes du Nord* com Peter ao seu lado? Como esquecer o primeiro encontro do qual Peter mesmo fala, quando, entusiasta, ele se encaminhou, depois de *O Príncipe constante*, para o camarim de Jerzy... lembranças pessoais, lembranças herdadas, lenda de uma amizade que somente Brook poderia ressuscitar. Ele fará isso?

Mas o teatro nos ensinou a trabalhar com a *perda*. E esta perda que pode ser alargada ao nível da vida é o equivalente do esquecimento, também tão indispensável quanto a memória. O esquecimento, a perda nos convidam a lastimar o livro que, sem dúvida, não existirá, mas, por outro lado, torna ainda mais precioso o livro que hoje existe. Livro que preserva o núcleo dessa ligação exemplar, o explica e o motiva. Brook reconhece em Grotowski o artista habitado por uma exigência máxima porque ele tem "coisas a dizer": artista decidido a levar a sua busca até o fim, até o "fim do jogo", pagando o preço à custa de combates e de sacrifícios. Ele encarnou um modo de vida, mas, precisa Brook, "um modo de vida é um caminho *na direção* da vida"[1]. O amigo inglês revelou e admirou esse modo. Mas se ele não o tomou emprestado foi porque, admite, nunca poderia passar sem o "público". Grotowski praticava uma ascese que Brook respeita mas não pretende adotar. Desta atração duplicada de uma reticência provém o interesse do discurso de Brook sobre Grotowski, do qual ele reconhece a radicalidade – ele foi, ele, "ao coração da chama"! – para afirmar a identidade de seu próprio caminho. Nem discurso crítico, nem discurso de proselitismo, discurso livre. Mas também discurso do interior porque Brook conheceu e se aproximou do trabalho de Grotowski nos seus menores detalhes. Mais ainda que de um conhecimento direto, é de um conhecimento "íntimo" – a palavra volta sempre – a que ele se refere. Como dizia Grotowski, Peter fala "de dentro" respeitando completamente ele mesmo! Ele abre a porta e nos convida a apreciar o inédito da perspectiva liberada, a perspectiva grotowskiana fundada sobre a "verticalidade". Ela "existe. A gente olha para o alto e a gente sabe em que direção é preciso se orientar", ele afirma. Grotowski indica o caminho e Brook confirma seu valor.

Os mestres colocam questões. E o subtítulo do livro concebido pelo próprio Peter Brook é uma: "O teatro não é mais que uma forma". De início, contra uma afirmação como essa, é cômodo se insurgir estando desorientado por escutá-la sendo proferida do alto desta amizade dos "Himalaias do teatro", para parafrasear Eugenio Barba. Ela se esclarece na medida em que a leitura avança porque Brook, com seu gosto reconhecido pelo "duplo", precisa bem que as formas "dissimulam, mas elas protegem também a vida que as habita". De um lado, o perigo do oco – "menos forma e mais substância", reclama em *Hamlet* a rainha Gertrude ao diplomata afetado que é Polônio –, do outro, a segurança das muralhas erguidas pela cidade da vida. E Brook não cessará de lembrar que Grotowski concedia à forma um sentido secundário. Ela capta, cristaliza, preserva a essência: a vida se torna assim um campo restrito, certamente, mas um campo intenso. Sem ela, o descaminho ameaça porque "nada é pior que a necessidade do além abordada de uma maneira vaga e generalizada", coloca de sobreaviso Brook que, num outro registro, persegue a defesa da forma e das exigências que ela comporta: "É preciso que o sentido do ideal acompanhe a cada instante a pesquisa da técnica". A forma, no sentido grotowskiano do termo, não tem nada de supérfluo, e o ator a consegue unicamente através de esforços mantidos que lhe permitem chegar a um nível indispensável ao prosseguimento da busca: o acesso ao "além exige primeiro o fato de realizar o círculo perfeito". Porque isso implica no esforço e no trabalho de ultrapassagem de si, a fim de que o ator se coloque "a serviço de alguma coisa que não é ele mesmo e que o ultrapassa". Eis o objetivo supremo: "Realizar a forma". Uma forma que, pela sua autoridade, não é suficiente a ela mesma, mas – é a razão primeira! – permite "ver o real", agarrar "o núcleo". É o sentido do louvor dedicado à "forma" por Brook. E ele elege o célebre *Akropolis* de Grotowski como prova desta tensão entre a perfeição de uma forma e a preservação do real. Os dois reunidos.

---

[1] Todas as citações de Peter Brook vêm dos textos reunidos aqui.

"O terceiro homem" aqui é Ryszard Cieślak. Ele pertence a esta categoria rara de atores que, por eles mesmos, encarnam a linha do horizonte de um diretor: Gérard Philipe para Jean Vilar, Hélène Weigel para Bertolt Brecht, Iben Nagel Rasmussen para Eugenio Barba, Patricia Smith para Andreï Serban... Cieślak realizou o sonho da forma encarnada, do testemunho pela atuação, da insubmissão diante do personagem. Mas, se Cieślak realizou isso, Brook diz, é porque nele Grotowski se reconheceu ao ponto de investir, como um Cristo moderno, no apóstolo do seu teatro, "instrutor" junto aos atores da *Royal Shakespeare Company*, Glenda Jackson inclusive. Cieślak e Grotowski esculpiram juntos esta "obra de arte comum" que se tornou o ator fetiche do Teatro Laboratório. Cieślak chegou até os últimos limites daquilo que Grotowski transformou no regime do seu trabalho, *a ética da devoção*. Ética para conduzir à mestria da forma e ao esquecimento do si mesmo, na promessa grotowskiana realizada ao final de um único "caminho de cruz". Ele reconheceu seu discípulo e ele o tornou a personificação da sua espera... Brook reconhece os sacrifícios consentidos, as provas superadas e, com uma reserva extrema, admite jamais ter tido a intenção de "tomar" Cieślak do seu amigo. Foi necessário que Grotowski deixasse o teatro e Ryszard a Polônia para que Brook o abrigasse no *Bouffes du Nord*. Um único arrependimento ficou para nós: aquele de não ter escolhido Ryszard para representar Gurdjieff em *Encontro com homens notáveis*. Mas ele foi no *Le Mahābhārata* aquele que, dentro da escuridão da cegueira, vê claramente. E quando Brook fala dele, é também de Grotowski que ele fala.

Ao olhar de perto esses textos, o leitor não pode ficar insensível a uma mutação que se opera e que Brook sinaliza e interpreta. Ela diz respeito ao deslocamento da "forma", própria ao teatro onde, apesar de tudo, Grotowski inscreve aquilo que participa de seu universo pessoal, a arte como "veículo", onde ele se engaja na via do despojamento de si e visa ao anonimato dos saberes tradicionais dos corpos. Mas, com gênio, Brook confirma isto que Grotowski reconheceu nas suas últimas intervenções: do teatro, ele não se separará jamais. Ele o deixou para avançar, mas sem o abandonar: a extrateatralidade, uma vez experimentada, vai conduzi-lo ao ponto de partida, o teatro. E assim, sem nada sacrificar, a vida completa seu ciclo. Talvez Brook, que confirma "ter passado a vida tentando abandonar o teatro", ama no ser que é tão próximo dele o fato de ter realizado seu desejo não realizado. Isso que Brook sonhou, Grotowski fez. Mas nenhuma decepção acompanha suas linhas, somente o reconhecimento público da precisão do caminho escolhido. Ele que colocou em cena genialmente *A conferência dos pássaros* reconheceu nos atores de Grotowski "a qualidade de pássaro". Bela prova de reciprocidade.

Através dos textos reunidos aqui, Brook, ao mesmo tempo, fala de Grotowski e conversa *com* ele. Postura complementar de uma particularidade inédita, aquela de uma relação de dois amigos que tantas coisas unem. Sobretudo, para além do teatro e de outras experiências, emana a atração do secreto como imperativo para concentrar as forças e evitar a sua dispersão. "Um trabalho profundo deve ser protegido", diz Brook que, em relação a Grotowski, ama o secreto para melhor liberá-lo em seguida. É ele que fala, e não Jerzy, assim que ele formula esta lei em que a gente reconhece sua própria maneira de conciliar a relação entre “o secreto da exploração” e “a abertura da explotação”: “Existe uma relação viva e permanente a se estabelecer entre o trabalho fechado de pesquisa e o alimento imediato que isso pode oferecer para o trabalho público.” O secreto, pré-requisito indispensável do dom!

Brook e Grotowski experimentaram o desejo comum de buscar no teatro “alguma coisa que o ultrapassa”, de alcançar, por vias próprias, o “invisível” a que apenas “a qualidade” e “a forma” do trabalho teatral asseguram o acesso. Brook designa aqui as armadilhas da imitação, que “seca o rio da vida, o imobiliza”, mas também os perigos que isso comporta. Todo empreendimento extremo não permanece alheio à sua degradação, diz Brook em sábia advertência, e sua preservação requer uma exigência indivisível porque, “sem um profundo cuidado e sem uma verdadeira compreensão, alguma qualidade pode facilmente ser desperdiçada”. Essa convicção Brook e Grotowski dividiam. Desse modo, sem sucumbirem completamente, ambos integraram, apesar das aparências, a dúvida como postura de trabalho. É ela, sem dúvida, “um dos motores mais poderosos da verdadeira determinação”. A dúvida das pessoas fortes que, como a salamandra, resistem e renascem através desta “prova de fogo”.

Enfim, como não lembrar disso? Esta amizade ignorou a divisão imposta à Europa pela cortina de ferro. Superando as provas, ultrapassando os obstáculos, dois artistas, através da sua amizade, testemunharam também a vitória do espírito sobre a tragédia da história. Peter convida Jerzy para ir a Londres trabalhar com o grupo do Teatro da Crueldade e, vinte anos mais tarde, quando o amigo polonês deixou seu país, então sob *estado de sítio*, Peter de novo o acompanha, ele e seu ator emblema, Ryszard Cieślak, que, tendo sido o “príncipe constante” de um, torna-se o “rei cego” do outro. É preciso dizer que Brook foi para Grotowski o que Stanislavski foi para Meyerhold, capturado no olho do ciclone da história russa! A amizade entre dois pensadores do teatro como resistência contra o absurdo dos totalitarismos. Lição ética, lição política!

Como sempre, falando de um amigo, a gente constrói seu autorretrato como em uma xilogravura. Porque o acordo se alimenta justamente dessa “confusão” parcial, desse diálogo com a sombra... Eis o sentido deste livro. Uma confissão e uma admiração. O que os ligou? Esse foi e continuará sendo, sem dúvida, o enigma deles. Montaigne dizia, com uma frase muito frequentemente citada, a propósito da sua afeição por La Boétie[2]: "Porque era ele, porque era eu!" E por que Picasso tinha Matisse como única referência? *Os mestres colocam questões*. Jerzy e Peter, sua busca era a mesma? Eles chegavam às mesmas respostas? Suas exigências eram parecidas? O humor e a sabedoria tinham ligação? Como saber? Expondo, ao menos, o testemunho da resposta que me deu Jerzy na ocasião de uma dessas conversas noturnas de que ele gostava tanto quando eu o interrogava sobre sua amizade *bifrons*[3] com Barba e Brook:

"Você tem dois amigos. Do que você fala com Eugenio? E com Brook? Com Eugenio eu só falo de teatro, com Peter eu só falo da vida!"

E se a amizade deles tivesse encontrado lugar no seu desejo comum de serem, para além do teatro, mestres da vida?

GEORGES BANU

---

[2] Étienne de La Boétie foi um humanista e filósofo francês, contemporâneo e amigo de Michel de Montaigne (este que em seu ensaio "Sobre a amizade" faz uma homenagem a La Boétie).

[3] *Bifrons*, no original em francês. Na demonologia, Bifrons era um demônio, Fidalgo do inferno, com seis legiões de demônios (vinte e seis segundo outros autores) sob o seu comando. Ele ensina ciências e artes, as virtudes das pedras e madeiras, ervas, e muda corpos das sepulturas originais para outros lugares, por vezes colocando luzes mágicas sobre as sepulturas, que parecem velas. Ele aparece como um monstro, mas, em seguida, pode mudar sob a forma de um homem.

O espaço de um instante, Vladimir e Estragon
parecem se encontrar e esperar um novo Godot.

JAN KOTT

GROTOWSKI

Grotowski é único. Por que? Porque, que eu saiba, nenhuma outra pessoa no mundo, ninguém depois de Stanislavski, explorou a natureza do jogo do ator, o fenômeno que o constitui, seus sentidos, a ciência dos seus processos, tanto psíquicos quanto físicos ou emocionais, tão profundamente e plenamente quanto Grotowski.

Ele chama seu teatro de *laboratório*. E é um. É um centro de pesquisa. É, talvez, o único teatro de vanguarda em que a pobreza não é um inconveniente, onde a falta de dinheiro não é uma desculpa para o emprego de meios inadequados que, certamente, sabotam as experiências. Dentro do teatro de Grotowski, como dentro de todo verdadeiro laboratório, as experiências são cientificamente válidas, porque as condições essenciais são respeitadas. Dentro do seu teatro concentra-se um pequeno grupo de pessoas, por um tempo ilimitado. Se suas descobertas interessam a vocês, é necessário ir até uma pequena cidade da Polônia. Ou então façam como nós. Façam Grotowski vir a Londres.

Ele trabalhou durante duas semanas com nosso grupo. Eu não vou descrever o trabalho. Por que? Em primeiro lugar, um trabalho como este só é livre se acontece dentro da confiança, e a confiança depende da discrição. E, depois, este trabalho é essencialmente não verbal. Descrevê-lo com palavras é complicar e mesmo descaracterizar os exercícios que são claros e simples quando são indicados por um gesto e executados por um corpo e um espírito que são um só.

O que este trabalho trouxe?

A cada ator, uma série de choques.

O choque de se ver confrontado com desafios simples e irrefutáveis. O choque de entrever suas próprias camuflagens, seus truques, seus clichês. O choque de sentir a imensidão dos seus recursos inexplorados. O choque de ser obrigado a se perguntar por que se é ator. O choque de ser obrigado a reconhecer que tais questões existem e que – apesar da velha tradição inglesa que quer que evitemos tudo o que é sério na arte teatral – é hora de encará-las. E de se perceber que *queremos* encará-las. O choque de descobrir que, em algum lugar do mundo, atuar é uma arte à qual nos consagramos totalmente de uma maneira monástica e absoluta. Que a expressão, hoje usada, de Artaud, "cruel contra mim mesmo", constitui um autêntico modo de vida – em algum lugar – para um punhado de gente.

Com uma condição. Essa consagração à atuação não faz da atuação um fim em si. Pelo contrário. Para Jerzy Grotowski, atuar é um meio. Como explicar isso? O teatro não é uma escapatória, um refúgio. Um modo de vida é um caminho *em direção* à vida. Parece um *slogan* religioso? Deveria ser. E é mais ou menos tudo o que se tem a dizer. Nem mais, nem menos. Os resultados? É pouco provável. Nossos atores são melhores? Eles são homens melhores? Não desta maneira, do quanto eu posso perceber, e ninguém pretendeu isso. (Além do mais, evidentemente, nem todos ficaram felizes com a experiência. Alguns apenas se aborreceram.)

Existem paralelos e pontos de contato entre o trabalho de Grotowski e o nosso. Isto, somado à simpatia e ao respeito, fizeram com que nos encontrássemos.

No entanto, a vida do nosso teatro difere totalmente da sua. Ele se ocupa com um laboratório. Ele só precisa de espectadores ocasionalmente, e em pequeno número. Ele é de cultura católica – ou anticatólica: neste caso, os dois extremos se encontram. Ele cria um tipo de serviço, de culto. Nós trabalhamos num outro país, com uma outra língua e uma outra cultura. Não temos como objetivo uma nova missa, mas uma nova relação, do tipo elisabetana – estabelecendo uma ligação entre o privado e o público, o íntimo e o popular, o secreto e o aberto, o cotidiano e o mágico. Por isso nós precisamos de uma multidão em cena e de uma multidão na plateia – e, no meio desta multidão em cena, indivíduos que oferecem suas mais íntimas verdades aos indivíduos que povoam esse público, que compartilham uma experiência coletiva.

Nós já avançamos muito na articulação de um esquema de coletivo – com a ideia de um grupo, de uma companhia. Mas nosso trabalho continua muito precipitado, muito resumido, para colocar em destaque o conjunto de indivíduos que compõem o grupo.

Em teoria, nós sabemos que cada ator deve colocar cotidianamente sua arte em questão – como os pianistas, os dançarinos ou os pintores – e que, se ele não faz isso, ele vai, quase que certamente, se bloquear, se esconder atrás dos clichês e finalmente entrar em declínio. Nós admitimos isso, mas nós sabemos tão pouco como remediar isso, que estamos o tempo todo à procura de sangue novo, de vitalidade juvenil – salvo os mais dotados, as exceções, para quem, certamente, as melhores oportunidades se apresentam e que, dentro do trabalho, captam a maior parte de nossa atenção.

O trabalho de Grotowski nos lembrou que o êxito que ele obteve quase que milagrosamente com um punhado de atores é também necessário para cada um dos indivíduos que pertencem a nossas duas enormes *Royal Shakespeare Companies*, tentando trabalhar ao mesmo tempo dentro de dois teatros a cento e cinquenta quilômetros de distância um do outro.

A intensidade, a honestidade e o rigor do seu trabalho só nos deixam uma coisa: um desafio. Mas não por quinze dias, não por uma só vez. Mas para cada dia de nossa vida.

1968

O TEATRO SAGRADO

(*extrato*)

Na Polônia, um pequeno grupo dirigido por um visionário, Jerzy Grotowski, tem, ele também, o desejo de alcançar o sagrado. Grotowski pensa que o teatro não pode ser um fim em si. Como a dança e a música para certos dervixes, o teatro é um veículo, um meio de análise pessoal, uma possibilidade de salvação. O domínio de ação do ator é sua própria pessoa. Esse domínio é mais rico do que o do pintor, mais rico do que o do músico porque, para explorá-lo, ele deve apelar a todos os aspectos do seu ser. Suas mãos, seu olho, sua orelha e seu coração são as coisas *que* ele estuda e *com as quais* ele estuda. Visto dessa maneira, o trabalho do ator é a obra de uma vida: passo a passo, o ator expande o conhecimento que ele tem de si mesmo através de situações dolorosas, sempre renovadas, que criam os ensaios e os extraordinários signos de pontuação que são as representações.

Dentro da terminologia de Grotowski, o ator deixa o personagem penetrá-lo. De início, é um obstáculo, mas, por meio de um trabalho constante, o ator adquire uma mestria técnica de seus meios físicos e psíquicos, graças à qual ele vai abolir as suas barreiras. A "autopenetração" pelo personagem relaciona-se ao fato de se expor. O ator não hesita em se mostrar tal como é, pois ele se dá conta de que, para desvelar o segredo de um personagem, é necessário que ele se abra totalmente, que revele seus próprios segredos. Se bem que, atuando, ele realiza um sacrifício: ele sacrifica aquilo que a maioria dos homens prefere esconder.

Esse sacrifício é sua oferenda ao espectador. Existe entre o ator e seu público uma relação semelhante àquela que existe entre um padre e um fiel. É evidente que nem todos os homens são chamados ao sacerdócio, e que nenhuma das religiões tradicionais exige esta doação de si a todos os homens. Existem os laicos que desempenham um papel necessário na vida – e aqueles que assumem outras cargas para si. O padre realiza o ritual para si mesmo e em nome dos outros. Os atores de Grotowski oferecem sua representação como uma cerimônia àqueles que desejam assisti-los: o ator invoca, revela aquilo que está adormecido no fundo de cada homem e que mascara a vida cotidiana. Esse teatro é sagrado porque seu objetivo é sagrado. Ele tem um lugar claramente definido dentro da comunidade e atende a uma necessidade que as igrejas não podem mais atender. O teatro de Grotowski é o que mais se aproxima do ideal de Artaud. Ele constitui um modo de vida completo para todos os membros da trupe e, por isso, contrasta com a maioria dos grupos experimentais e de vanguarda, cujo trabalho é disperso e paralisado por falta de recursos.

A maioria das produções experimentais não pode chegar a seus fins porque ela se defronta com condições externas muito desfavoráveis: um elenco heterogêneo, com ensaios encurtados, porque os atores devem ganhar suas vidas; os cenários; figurinos e iluminação inapropriados. Eles se queixam de sua pobreza e a usam como desculpa. Grotowski fez da pobreza um ideal. Asssim seus atores abandonaram tudo, exceto seus próprios corpos; eles têm por instrumento o homem e sua vida inteira para trabalhar. Nada de assombroso então que eles sejam persuadidos de que fazem o teatro mais rico do mundo.

Estes três teatros [do sagrado] (os de Cunningham, de Grotowski e de Beckett) têm várias realidades em comum: recursos pequenos, um trabalho intenso, uma disciplina rigorosa, uma precisão absoluta. Ou seja, eles são quase que necessariamente teatros destinados a uma elite. Merce Cunningham encena quase que frequentemente diante de um público pouco numeroso, e se seus admiradores se escandalizam com sua falta de sucesso, ele mesmo usa isso. O teatro de Beckett não enche mais que uma sala de tamanho médio. Se Grotowski encena para trinta espectadores, é por escolha deliberada: ele está convencido, de fato, de que se ele se dirigisse a um público mais extenso, isso poderia gerar uma dispersão do trabalho, dada a importância dos problemas com os quais ele mesmo e o ator se confrontam. Ele me declarou um dia: "Minha pesquisa é fundada sobre o ator e o diretor. A tua, sobre o diretor, o ator e o público. Eu admito que isto é possível, mas para mim é muito indireto".

Ele tem razão?

1968

APRESENTAÇÃO DO FILME *AKROPOLIS*

Noite de domingo, 12 de janeiro, segunda temporada do PBL: Public Broadcast Laboratory, *uma experiência no âmbito da televisão pública. Esta noite, a estreia americana da criação do Teatro Laboratório polonês de Jerzy Grotowski:* Akropolis. *Os espectadores serão acompanhados por um guia excepcional, o diretor de teatro britânico de renome internacional Peter Brook. A transmissão durará noventa minutos. Começamos pela apresentação do Teatro Laboratório polonês, por Lewis Freedman, do PBL.*

LEWIS FREEDMAN – *Os atores fazem parte do Teatro Laboratório polonês, eles representam em polonês e a peça foi escrita por Stanislaw Wyspiański no início do século.*

Boa noite, eu sou Lewis Freedman e eu não falo uma palavra em polonês. E é muito possível que muitos dos senhores estejam nessa mesma situação. Nós apresentaremos aos senhores nesta noite esta peça em versão integral polonesa, porque o que nós vamos ver é uma experiência teatral perturbadora e fascinante.

Há dez anos, Jerzy Grotowski, então um jovem ator na Polônia, fundou o Laboratório a fim de investigar as formas do teatro, colocando-o, assim, à disposição de sua busca da verdade. Depois, por todos os lugares onde seus espetáculos foram vistos – Paris, Edimbourg ou México, ele foi aclamado como um dos espíritos mais estimulantes que o teatro conheceu depois de Stanislavski. Peter Brook, o diretor britânico, particularmente conhecido pela sua direção de Marat/Sade, admira Grotowski há muito tempo. Eu perguntei a ele, quando eu estava em Paris, quais foram as suas primeiras impressões quando ele visitou o Teatro Laboratório polonês.

PETER BROOK – Eu acredito que o que me impressionou mais profundamente foi o trabalho intensamente disciplinado de um grupo de atores, um trabalho dentro de uma forma muito, muito livre, mas que neste caso ultrapassava uma barreira. E a barreira atravessada era essa do limite de toda comunicação racional. Eles chegavam a um ponto no seu trabalho onde aquilo que eles estavam fazendo começava a se comunicar tão diretamente com cada um, que toda barreira linguística desaparecia. A questão "o que isto significa? A que este momento corresponde?" desaparecia. Não se tratava de estar emocionado no sentido convencional – porque o ator produzia uma emoção. Não, tratava-se de alguma coisa muito mais profunda e fundamental. Através de longas e laboriosas práticas os atores conseguiam, de fato, captar a compreensão de certos ritmos. Por uma linguagem de ritmos em constante evolução, perfeitamente controlados, eles criam um trabalho que se dirige diretamente a alguma realidade muito profundamente enterrada em cada um de nós. Assim, houve um momento ao longo da representação em que eu comecei a ter uma percepção muito diferente da minha respiração. Alguma coisa foi perturbada em mim, acordada, e começou a bater em um ritmo como o do *jazz*, mas o que bate como *jazz* é uma parte limitada do organismo. Enquanto que, nesse caso, então, alguma coisa começou a bater em ritmo com a *performance* de maneira muito mais completa, até que eu tive a sensação física de estar em contato com os atores.

LEWIS FREEDMAN – *Na peça original, a ação se desenvolvia na catedral da Cracóvia, um lugar santo nacional, muito parecido com a abadia de Westminster. As silhuetas das tapeçarias e as estátuas desciam do seu pedestal e interpretavam cenas da Bíblia ou de Homero. Para o autor, era uma revisão da cultura ocidental e a peça colocava à prova os valores dessa cultura. Para ele, a catedral era uma Acrópole polonesa, o cemitério das tribos, um símbolo da civilização. Mas para Grotowski, sessenta anos mais tarde, o símbolo não tinha mais valor e ele colocou a questão de saber onde a civilização iria, hoje, ser colocada à prova. E eis a sua resposta: o campo de concentração de Auschwitz é o cemitério das tribos. E os atores são, de agora em diante, os prisioneiros de Auschwitz. Eles constroem um forno crematório e, trabalhando, eles representam os fantasmas, os sonhos despertos que constituem as cenas da peça.*

PETER BROOK – Em *Akropolis*, eu tenho a impressão de que alguma coisa de particularmente horrível, o horror à origem da própria noção de um campo de concentração, chegava realmente a emergir. *Akropolis* tem, para mim, alguma coisa da natureza perigosa de uma missa negra. Em uma missa negra –

por mais que eu nunca tenha visto nenhuma – então digo que imagino que em uma missa negra vem um momento em que tudo o que é ostentatório, teatral e bizarro no ritual se torna insignificante, porque o mal mais puro se manifesta. De fato, eu tenho o sentimento de que, graças a uma mestria de elementos rítmicos profundos, a pulsação da vida, em um campo de concentração pôde se revelar claramente em *Akropolis* e eu senti algo realmente mal, realmente repugnante, alguma coisa que asfixia todo pensamento e toda palavra.

LEWIS FREEDMAN – *Dois prisioneiros que trabalham em meio aos cadáveres encontram um homem que ainda está vivo. Sua agonia nos faz lembrar aquela de Cristo e eles se perguntam se ele pode escutá-los falar, ou se ele não escuta nada além do seu próprio sofrimento. Eles falam de Deus, o criador e o carrasco com um tom sarcástico.*

PETER BROOK – Em certos momentos de *Akropolis*, já que o horror "indizível não estava descrito, nem era mencionado como alguma coisa que realmente tivesse acontecido em um lugar com o nome de Auschwitz, esse horror ali ganhava corpo. De fato, eu acho que isso que *Akropolis* coloca em destaque é o nosso desejo de ver o real em uma obra de arte. A palavra "real" é carregada de sentido: nós queremos que a arte seja real, não uma fantasia fútil, nem a fragilidade de uma imaginação enfraquecida. Nós queremos que a obra de arte tenha um núcleo real. Nós pegamos o pesadelo mais terrível, o pesadelo mais incompreensível de nossos tempos, aqueles dos campos de concentração, e somos tentados a acreditar que a maior realidade que nós podemos encontrar em um campo de concentração é a sua própria realidade; em outras palavras, uma abordagem documental, como se nada pudesse ir além das estatísticas, dos fatos.

Com um grande talento e uma profunda humildade, Peter Weiss sentiu, em *O interrogatório*, que era absolutamente impossível colocar um verniz de imaginação, de teatralidade sobre os próprios fatos do campo de concentração. Ele os expôs, aceitando que tentar ser mais artístico teria sido um abuso. Alguns tentaram organizar uma competição internacional para criar uma obra de arte em comemoração aos campos de concentração. Finalmente percebeu-se que nenhuma obra de arte seria adequada e que o único objeto que poderia simbolizar o campo de concentração era a manutenção da existência de um campo. Bem, *Akropolis* de Grotowski é a exceção que confirma a regra. Ele criou uma obra de arte da imaginação que, à primeira vista, comporta todos os signos exteriores da arte. É a "arte-teatro"; desenvolve-se com muitos atores que executam movimentos estilizados, quase de dança clássica, e que cantam de maneira ritualística. E a gente poderia ter a tentação de dizer que ele transforma a realidade bruta do campo de concentração em uma outra inferior, que é a tentativa de um artista fazer uma bela obra de arte.

LEWIS FREEDMAN – *Dois prisioneiros vasculham os cabelos dos cadáveres. Sua sensualidade os remete às experiências amorosas do passado e os arrastam em um devaneio sobre uma noite de núpcias. Ao longo de toda a cena, o coro dos prisioneiros escande, "amar, amar, amar..."*

PETER BROOK – Na medida em que se penetra nas suas intenções e naquilo que os seus atores conseguem realizar, se vê bem que não é isso o que realmente está acontecendo. O que eles fazem é reviver, por um momento, o espírito do campo de concentração. Assim, o seu trabalho é, de uma certa maneira, mais realista, porque mesmo as estatísticas fazem referência ao passado; mesmo o homem que descreve o que aconteceu – como em um tribunal – faz referência ao passado. Grotowski realiza o que nenhum filme pode realizar. Um filme também faz referência ao passado. No tempo da peça, Grotowski consegue fazer reaparecer o campo de concentração. Está lá, presente, vocês podem degustá-lo, senti-lo, tocá-lo, ressenti-lo. Vocês não podem mais dizer: "Aquilo não existe mais neste mundo, aquilo não tem nada a ver com a humanidade, foi um terrível pesadelo *hitleriano*, um acontecimento que não devemos esquecer, mas que pertence agora ao passado". Porque está de novo ali, porque um grupo de homens o fez ressurgir no presente. E, nesse sentido, isso se parece com uma missa negra.

LEWIS FREEDMAN – *Dois prisioneiros interrogam um terceiro que fala com a voz de uma mulher perdida no passado, perdida no seu esquecimento.*

PETER BROOK – A experiência está ali e aqueles que vêm podem vivê-la ou não. A experiência dirige-se àquele que a recebe, se ele a deseja. E reencontramos, como de costume, em todo grande teatro, a mesma questão:

se ele a deseja. Os senhores não são obrigados a participar, os senhores não têm que apreender o que está presente ali, mas raros são aqueles que conseguem resistir. E a maior parte vai embora em silêncio porque eles viram alguma coisa com seus próprios olhos, algo que teriam realmente, mas realmente, preferido ter simplesmente ouvido falar e nunca visto.

Na minha opinião, a gente não pode realmente compreender o teatro de Grotowski a não ser que a gente reconheça que são os atores que mais se enriquecem com o seu trabalho. Grotowski é um homem de um imenso saber, de uma imensa compreensão e do que os senhores chamariam de riqueza. Ele tem coisas a dizer. Coisas que são, para ele, muito difíceis de se transmitir como artista. Difíceis e dolorosas. E ele só pode transmiti-las através de um trabalho de uma grande intensidade, o que ele faz sem utilizar as palavras de um escritor, nem as cores de um pintor como Van Gogh, lutando com sua pintura e sua tela, mas diretamente com um pequeno grupo de seres humanos extremamente treinados, que são seus atores. Ele trabalha com eles, para eles e através deles.

LEWIS FREEDMAN – *Um homem e uma mulher estão no coração de uma discussão histérica. Ele olha atrás de si, na direção do passado, à procura de uma consolação, na direção do mito, da história. Ela diz: "Jogue fora os livros! Por que carregar a dor dos outros? Viva o instante presente! Ame!"*

PETER BROOK – O resultado é que os atores se tornam, pouco a pouco, parte integrante disso que ele diz, e que ele não pode dizer sem eles. Existe, então, uma comunicação imensamente rica entre Grotowski e seus atores; seu trabalho é como uma busca, realizada em conjunto, à procura de verdades íntimas.

Eles se engajam tão profundamente que eles poderiam, de uma certa maneira, facilmente trabalhar, ano após ano, sem nenhum público. Mas o teatro não existe sem o público. O teatro deve chegar a um ponto de ebulição diante de um par de olhos. Sem isso, a pessoa não está em lugar nenhum. E, na linguagem de Grotowski, o par de olhos, o espectador, é a testemunha. Podemos, por exemplo, ser conduzidos a cometer um ato atroz, extremo. Mas este ato não tem sentido se não houver uma testemunha. O homem que sobe no parapeito do 87º andar e que ameaça se jogar no vazio, ou que se joga efetivamente, comete esse ato extremo diante de uma testemunha. No entanto, não existe comunicação, nenhuma comunicação sobre a mais íntima e misteriosa motivação do suicídio é necessária entre o homem que pula e aqueles que o olham. Eles estão ali simplesmente para assistir a este ato extremo.

É, em certo sentido, isto que os atores de Grotowski fazem: eles cometem atos extremos diante de testemunhas. Esses últimos podem observar estupefatos, entorpecidos; eles podem também recusar ou, em casos excepcionais ,conseguir participar, mas isso não é esperado, nem proposto, nem solicitado, contrariamente a todo teatro tradicional onde a própria forma visa a estabelecer uma base de comunicação. Nesse caso, não se trata de comunicação. Se não compreendemos isto, é impossível apreender este trabalho notável. Não se trata de comunicação. Não se trata de fazer ou de não fazer alguma coisa. Se alguém vai ver a peça de Grotowski e diz: "Isto não me tocou", isto não é uma crítica. Isto pode ser tomado como uma crítica pessoal e a gente pode se perguntar: *por que ele não foi tocado*? Mas não é uma crítica à peça.

Walter Kerr[1], por exemplo, fez, constantemente, referências ao que ele "sentiu". Mas qualquer que seja a forma do teatro, é uma referência muito discutível, pois é necessário se questionar se aquilo que "sente" um crítico é, efetivamente, um critério de qualidade. Será ele um homem "universal", e nós compartilhamos e respeitamos todos os seus pontos de vista? Dito isso, vemos bem que o que ele quer dizer é um atalho: "Aquilo não me tocou" significa que o ator não fez bem seu trabalho, ele era muito intelectual, muito frio, muito apagado, a peça não estava bem resolvida. Se ele diz da peça de Grotowski: "Ela não me tocou", isso deixará Grotowski e seus atores indiferentes. Não por falta de respeito pela opinião do crítico, mas porque não é a meta do seu empreendimento. E se um público inteiro é indiferente, isso não muda nada; esse público não é, portanto, uma testemunha menos válida. É como as pessoas que, recentemente no Harlem, assistiram ao assassinato acontecer na rua sem intervir, sem fazer o menor gesto indicando que elas estavam tocadas ou envolvidas. E elas estavam? Pode ser que sim, pode ser que não. Mas o que quer que tenha acontecido, elas estavam ali e eram testemunhas. E nisso está todo o trabalho de Grotowski.

---

[1] Escritor, diretor de comédias musicais da Broadway e crítico de teatro americano para o *New York Herald Tribune* e para o *New York Times* (1913-1996).

LEWIS FREEDMAN – *Em Akropolis, a realidade do campo de concentração coexiste com aquela dos fantasmas. Um homem velho chama por seu filho, seu filho responde e, de repente, a história de Jacó, do livro do Gênesis, se projeta. Jacó engana Isaac, seu pai cego, e trapaceia seu irmão Esaú para recuperar seu direito de primogenitura. Ele foge, casa-se com Rachel e luta com o anjo de Deus. Mas não é nesse sentido que Peter Brook qualifica o teatro de Grotowski de "sagrado".*

PETER BROOK – Um teatro sagrado é um teatro que busca tornar visível o que normalmente está invisível. O objetivo de toda forma de teatro é colocar em cena coisas visíveis e tangíveis. O teatro de Brecht, por exemplo, visa essencialmente a colocar em cena gestos visíveis, realidades concretas visíveis: a maneira como as pessoas estão vestidas, sua aparência correspondente a detalhes visíveis que encontramos no mundo exterior. "O teatro sagrado" é uma definição grande para cobrir algo que existe desde a noite dos tempos e que deseja que, graças a uma certa forma de ritual, quando as pessoas se reúnem em certo lugar, alguma coisa de invisível se torne presente, pouco a pouco, e de maneira tão tangível que quase possamos tocá-la. E as pessoas que... Como dizer?... Eu já citei um exemplo em relação a Grotowski quando nós falamos um momento atrás da qualidade do mal o mais puro que se manifesta... Certas pessoas ingênuas e otimistas que vivem com felicidade nos subúrbios verdejantes do país de vocês ou do meu poderiam dizer: "Auschwitz jamais existiu". "O teatro sagrado" é um teatro de fenômeno, um teatro mágico, porque abstrações vagas – o amor, o mal etc. – de repente vêm a existir. E os senhores encontram alguma coisa, no momento em que se sentam neste teatro, alguma coisa que nunca encontraram em nenhum lugar. Os senhores já viram isso, como se os senhores já tivessem realizado isso.

Talvez seja possível apreender melhor o teatro de Grotowski se a gente integra a ele o fato de que vem da Polônia, que as cores polonesas se infiltram nele, e o fato de que a Polônia, país comunista, continua a ser, no entanto, um país imensamente católico. E se ele consegue ser simultaneamente comunista e católico, é em uma forma de coexistência que é também um conflito e um drama constantes, intensos e apaixonados.

Bem, é nesse clima extremo, que para nós está longe de toda tradição racional, humanista ou protestante, que se atinge a intensidade do catolicismo polonês e que se aproxima da Rússia. E, na Rússia, encontramos não somente a fonte do comunismo, mas, também, muito próximo, uma outra tradição religiosa, a Igreja grega ortodoxa, onde uma divisão física, muito mais marcada que dentro da Igreja católica, separa a assembleia dos fiéis, disto que está em parte dissimulada por trás das iconóstases[2]. Mas esta divisão existe nos dois casos – na Igreja católica, as coisas mais importantes estão escondidas por trás de uma linguagem que muitas assembleias não podem compreender e na Igreja grega ortodoxa elas acontecem em segredo, sem serem vistas. Elas não são meios de cerimônia que se desdobram para que pessoas sejam testemunhas, para que participem; mas não da maneira que nós entendemos. Se nós, ingleses ou americanos, utilizamos o verbo "participar", nós pensamos imediatamente em uma assembleia que canta em coro, com um serviço religioso em que cada um participa – e, claro, com um padre jovial que lança: "Coloquemos um pouco de vida em tudo isso e cantemos juntos". É nossa noção da participação ativa em uma cerimônia religiosa. Mas, quanto mais vamos na direção do Oriente, mais nos aproximamos de uma noção diferente, que é esta a da existência de um mistério. Esse mistério é concretizado por pessoas que mergulharam nele e que, por consequência, são de alguma maneira os "especialistas". Elas compreendem o mistério e, é claro, *nós* não compreendemos nada. Nós continuamos no limite do que nos é autorizado, enquanto que o mistério se cumpre para sua simples satisfação. Nós não somos tratados com desprezo, nem tampouco acolhidos com um tapinha nas costas. É ali, nós estamos ali e nós somos livres para fazer ou não fazer as ligações que nos cantam.

LEWIS FREEDMAN – *É um teatro que estabelece suas próprias convenções. Akropolis é uma obra difícil. Nós perguntamos a Peter Brook qual conselho ele daria a alguém que nunca viu esse tipo de teatro.*

---

[2] Iconóstase, iconostasis, iconostácio, ou *eikonosthasis* (do grego eikonostasion, eidonostasis) é uma parede ou biombo divisório decorado com ícones que separa a nave da igreja do Santuário ("Santo dos Santos"). Sustenta, normalmente, uma fileira de estátuas na trave superior e dispõe a série de ícones em sua superfície. É um desenvolvimento muito particular do altar sagrado, na arquitetura religiosa oriental, dos elementos oriundos do Judaísmo[1]. N.T.

PETER BROOK – Meus conselhos seriam inúteis, porque eu diria "Sejam abertos!". E realmente ninguém pode fazer nada, ou vocês são abertos ou não são. Eu acredito que se estas pessoas têm preconceitos, o teatro de Grotowski os revelará. Assim, aqueles que quiserem resistir, resistirão muito bem e aqueles que já são abertos sentirão certamente alguma coisa e se deixarão levar imediatamente. Isto me marcou muito em Edimburgo: eu vi um público anglo-escocês chegar com suspeição, sem saber o que esperar, mas a força do que se passava fazia pouco a pouco explodirem seus preconceitos; eles estavam pela primeira vez, pela potência do espetáculo, abertos ao novo. Eles passavam por uma experiência muito perturbadora, desvinculada de sua concepção de teatro, mas que era tão intensa que eles não podiam recusá-la no momento em que ela acontecia. Depois, bem no final, eles fizeram alguma coisa que os públicos raramente fazem nas peças de Grotowski: eles aplaudiram. E eles não aplaudiram por automatismo, para mostrar que amaram o que tinham visto, mas porque isso lhes permitiu se esquivarem e recolocarem Grotowski e a *performance* no seu lugar.

LEWIS FREEDMAN – *Uma camuflagem...*

PETER BROOK – Sim, uma camuflagem. E eu teria, talvez, então, apenas um único conselho: não se camuflem.

1968

ARTAUD E O GRANDE QUEBRA-CABEÇA

Toda obra existe para colocar questões. Assim que a gente descobre que as questões que se colocam são também levantadas por outros, nosso interesse logo desperta. O fato de que do outro lado do planeta alguma outra pessoa esteja fazendo a mesma experiência nos dá vontade de conhecer os resultados. É totalmente natural.

Nós fundamos nosso grupo de pesquisa teatral, o *Lamda Theatre*, em Londres, em 1964, bem antes da primeira visita de Grotowski. Naquela época, a criação coletiva ainda não estava na moda. Eu me lembro muito bem, em certo estágio de nosso trabalho, quando lidávamos com os sons, a voz, os gestos e os movimentos, de um amigo me dizendo: "Eu fui recentemente à Polônia e encontrei lá alguém que faz um trabalho experimental que te interessaria muito". É claro que isso me interessava: ele me contou o que Grotowski fazia.

Grotowski, por sua vez, me contou que, enquanto ele estava fazendo um trabalho que interessava a ele, alguém disse: "Tudo isso que você faz está em Artaud!". Nessa época, Grotowski não tinha nenhuma ideia de quem era Artaud. Nem eu. De fato, foi enquanto eu filmava *O Senhor das Moscas (Sa Majesté-des-Mouches)* e quando eu tinha acabado de terminar a direção de uma peça em Nova York, que uma mulher me contatou para saber se eu aceitaria escrever um artigo curto sobre Artaud, para um pequeno jornal vanguardista. Ela também me propôs fazer uma conferência e responder a perguntas sobre a influência que Artaud exercia sobre mim mesmo e sobre o nosso teatro.

Como sempre, eu estava tão longe de toda abordagem teórica do teatro que não tinha a menor ideia de quem poderia ser Artaud. Mas o fato daquela mulher ter escrito para mim, não apenas com paixão, mas também com a firme convicção de que eu não poderia ter deixado de ouvir falar de Artaud, me fez refletir. Um dia, eu entrei em uma livraria, vi um livro de Antonin Artaud e o comprei; foi assim que eu o conheci. Sem ter consciência, durante anos, o terreno tinha sido preparado, e eu estava pronto para uma impressão profunda. Ao mesmo tempo, uma voz me prevenia que a revelação mais perspicaz só poderia oferecer uma perspectiva suplementar, só uma peça a mais para o grande quebra-cabeça.

Com Grotowski nasce uma profunda amizade. Nós vimos que nós compartilhávamos o mesmo objetivo. Mas nossos caminhos eram diferentes. O trabalho de Grotowski o leva cada vez mais profundamente para o mundo interior do ator, até o ponto em que o ator cessa de ser ator para se tornar o homem essencial. Para isso, ele precisa de todos os elementos dinâmicos da arte dramática, a fim de que cada célula do seu corpo seja obrigada a desvelar seus segredos. No início, o diretor e o público são necessários, para intensificar o processo. No entanto, na medida em que a ação se aprofunda, tudo aquilo que é exterior deve desaparecer, até que, no fim, não exista mais nem teatro, nem ator, nem público – nada além de um homem solitário interpretando seu último drama, sozinho. Para mim, o caminho do teatro vai no sentido oposto, partindo da solidão de um indivíduo para conduzir a um sentimento aguçado, porque partilhado. Uma forte presença dos atores e uma forte presença do público podem produzir um conjunto de uma intensidade única, no seio do qual as barreiras são quebradas, onde o invisível se torna realidade. Então, a verdade de todos e a verdade de cada um se confundem. Elas são uma mesma experiência. Inseparáveis.

1973

APRESENTAÇÃO DO FILME *WITH JERZY GROTOWSKI. NIENADÓWKA 1980*

Quem é Grotowski? Para todos os profissionais do teatro, esse nome polonês é um nome mágico. Porque, depois de Stanislavski e de Brecht, ninguém teve tanta influência. Ele é reconhecido como um extraordinário formador de atores e como um pioneiro que sacudiu todas as formas existentes. Ele é esta silhueta bastante severa, um profeta, mas que se apresenta de outra forma para seus amigos. O Grotowski que nós conhecemos é alguém em quem o amor tem intimidade com a inteligência; em quem a pureza dos objetivos importa mais do que sua teoria. Para Grotowski, o teatro não é um negócio de arte. Não é um negócio de peças, de criações ou de espetáculos. O teatro é alguma outra coisa. O teatro é um instrumento antigo e fundamental que nos ajuda a viver um único drama, o da nossa existência, o de encontrar o nosso caminho na direção da fonte daquilo que nós somos.

Dos oito aos doze anos, Grotowski viveu os quatro anos da guerra na pequena vila polonesa de Nienadówka. Um dia, não faz muito tempo, ele voltou a essa cidadezinha, à fonte de uma grande parte dele mesmo. E nós o seguimos, na sua busca para descobrir quem é Grotowski?

1980

CARTA DE RECOMENDAÇÃO PARA O OBJECTIVE DRAMA PROJECT[1]

Centre international de créations théâtrales
9, rue du Cirque
Paris 8eme.

Ao professor
Jaime E. Rodriguez
University of California
Irvine
California 92717
EUA

Paris, 23 de agosto de 1983.

Caro Professor Rodriguez,

É com um imenso prazer que eu respondo à vossa carta. Eu desejo, em primeiro lugar, vos felicitar, assim como vossos colegas, por vossa intenção clarividente de explorar a proposição do professor Grotowski. Eu estou realmente certo de que todas as outras universidades americanas invejarão este programa.

Atualmente, somos confrontados com questões fundamentais e urgentes. As respostas a essas questões seriam não somente salutares a um teatro que está cruelmente privado de vitalidade, mas poderiam também servir para dar prosseguimento à mais importante de todas as ciências: a do desenvolvimento do homem. Eis algumas destas questões:

---

[1] Carta de recomendação de Peter Brook, a fim de que Grotowski seja convidado para esse programa universitário de pesquisa, concentrado sobre elementos técnicos objetivamente eficazes pertencentes às antigas tradições, e onde – no nível da execução – os meios dramáticos se cruzam com a função ritual.

"O que é um ator?"

"O que é o jogo do ator?"

"A 'atuação' é diferente do comportamento 'normal'?"

"Qual a diferença entre um ator e um não-ator?"

"Como um ator, sem qualquer formação psicológica, pode compreender tão diretamente o funcionamento da psique humana?"

"Qual a natureza fisiológica daquilo a que chamamos 'intuição'?"

"A localização precisa desta faculdade pode ser útil aos não-atores em seus diferentes domínios de exercício?"

"O estudo rigoroso dos mecanismos do jogo pode esclarecer as zonas desconhecidas do espírito humano?"

"As abordagens do jogo teatral dentro das sociedades tradicionais – que utilizam técnicas absolutamente desconhecidas do intérprete profissional ocidental – podem portar uma matéria concreta para uma investigação semelhante?"

Os mecanismos do espírito são hoje estudados por uma disciplina, o desenvolvimento do corpo por uma outra, e o teatro é o domínio privilegiado onde imaginação, comunicação e comportamento devem obrigatoriamente ser estudados simultaneamente. Infelizmente, o trabalho do ator nunca foi estudado de maneira verdadeiramente científica. A maioria das escolas de teatro trabalha de maneira intuitiva e pragmática. Não há ninguém a não ser professor Grotowski que apreende hoje, de um ponto de vista científico, os fenômenos de encarnação, de possessão e de trocas de personalidade ligadas à liberação das inibições comportamentais.

Há mais de vinte anos, eu o vejo estudar com paciência milhares de casos e de exemplos vindos de fontes as mais variadas. Hoje, em plena maturidade, ele não está apenas pronto a empreender suas pesquisas mais profundas e mais globais, mas também formular e expor suas descobertas, graças aos meios de difusão específicos ao contexto americano, a fim de que o trabalho de toda sua vida possa ser acessível a todos. Isso poderá ir extraordinariamente longe e abrir novas disciplinas paralelas, nutridas por suas descobertas.

Eu estou absolutamente convencido da importância e da necessidade do trabalho do professor Grotowski. Quanto à vossa questão de saber se isso é realizável dentro do orçamento designado, somente o professor Grotowski, homem extremamente concreto, com uma longa experiência de administração dentro das exigências forçadas de sua economia, pode responder.

Não hesite em me contatar a qualquer momento, se eu puder lhe ser útil.

Com meus melhores sentimentos, queira acrescentar, caro Professor Rodriguez, minhas distintas saudações.

Peter Brook.

1983

GROTOWSKI, A ARTE COMO VEÍCULO

Nada é mais divertido do que um paradoxo, e falar de Grotowski e do seu trabalho nos coloca imediatamente diante de um paradoxo. Grotowski, que eu conheço há mais de vinte anos, é um homem profundamente simples, que desenvolve uma pesquisa profundamente pura. Como é possível, então, que no decorrer dos anos essa simplicidade tenha criado complicação e confusão? Ter um contato pessoal com seu trabalho me permitiu desenvolver um conhecimento íntimo do seu valor; um trabalho iniciado na Polônia por um homem excepcional, com a colaboração de um pequeno grupo de pessoas, um trabalho que, graças aos sistemas de comunicação e de viagens do século XX, rapidamente foi retomado por livros, revistas, entrevistas e pequenos grupos de teatro pelo mundo. Infelizmente, esta difusão relâmpago nem sempre foi feita por intermédio de pessoas mais qualificadas e, em torno do nome de Grotowski, se colaram, se grudaram, como em uma pedra que rola, todos os tipos de confusão, de excrescências e de mal entendidos.

Eu tinha ouvido falar, alguns anos atrás, que um controlador de voo de um aeroporto parisiense dava oficinas sobre o trabalho de Grotowski depois de sua jornada de trabalho. Podia ser que ele fosse uma pessoa muito qualificada que transmitia alguma coisa de essencial a duas ou três pessoas. Mas eu tenho muito medo de que ele fosse apenas alguém que se improvisou como especialista do trabalho de Grotowski porque ele tinha visto alguns aviões poloneses no céu.

Qual é então, hoje, o resultado de todos esses anos de confusão? É preciso esclarecer o seguinte ponto: qual é a relação precisa entre o trabalho de Grotowski e o teatro? Houve um tempo em que a resposta parecia evidente. Os atores de Wrocław montavam espetáculos de uma tal qualidade que eles produziram um choque no mundo inteiro. Eles pertencem, então, claramente, ao domínio do teatro. Seus espetáculos eram como luzes, faróis que provavam que é sempre possível, em todas as formas do teatro, atingir um nível ainda mais elevado, mais profundo e mais intenso, com a condição de que os atores possam alcançar, eles mesmos, um certo nível de implicação, de sinceridade, de seriedade e de compreensão dos seus próprios meios – o que a gente não encontra geralmente no nível banal das produções normais. Infelizmente, é precisamente sobre esse ponto que a primeira confusão se desenvolveu. Os grupos teatrais que partilhavam o desejo de ir na direção de um teatro de outra intensidade começaram a seguir as pegadas de Grotowski sem compreender que, se eles não tivessem a sua qualidade de compreensão, então todo o seu trabalho, ao invés de aproximá-los do seu ideal, o rebaixaria ao seu nível, nível contra o qual eles estavam justamente indo contra.

A segunda fase do trabalho de Grotowski tornou-se mais misteriosa e complexa: Grotowski parou de dar espetáculos em público e, mesmo se ele seguia sempre um caminho simples, lógico e direto, deu a impressão de tomar uma direção radicalmente diferente. Uma questão, então, se colocou: se não tem mais espetáculo, em que esse novo trabalho é teatro?

Visto de perto, esse trabalho parece claramente como a continuidade da antiga direção, que se desenvolve, evolui, se enriquece e ganha em importância e necessidade. No entanto, visto de longe, ele não cessou de se obscurecer. É o preço a ser pago por toda nova pesquisa. Frágil, ela deve ser protegida. Ela não pode ser ao mesmo tempo profunda e aberta a todos. A curiosidade desenvolta seria a ruína. Entretanto, penso que em certas ocasiões, como em nosso encontro hoje, por exemplo, é necessário varrer as sombras com um golpe de vento possante, para esclarecer alguns pontos do mistério Grotowski. Então vamos olhar mais de perto o que nós desejamos verdadeiramente saber.

Comecemos pegando o ponto de vista do teatro. O teatro é um conceito abstrato que precisa de um veículo para se concretizar, e o veículo mais potente de todas as formas de teatro é o ser humano. Este indivíduo, esse ser humano, é sempre um mistério e é absolutamente necessário que existam em algum lugar condições excepcionais que permitam a exploração deste ser estranho desconhecido que é o ator.

Eu mencionarei agora uma coincidência feliz sem, no entanto, fazer digressão. Entrando aqui, eu cumprimentei um velho amigo, que é o filho de um de nossos maiores mestres, Gordon Craig. Eu digo um de nossos maiores mestres, porque poucas pessoas tiveram uma influência direta sobre todo o teatro do século XX, durante um tempo tão longo, , como Gordon Craig. Portanto, essa influência só foi difundida por acontecimentos e escritos lidos ou vistos por um grupo muito pequeno de pessoas, mas sua extraordinária qualidade foi suficiente para fazê-la dar a volta ao mundo. O universo do teatro é extremamente intuitivo e um de seus grandes talentos é saber captar o ar da época. Tais influências, quando são suficientemente fortes, penetram rapidamente e se desenvolvem. É por isso que eu acredito que, mesmo se o trabalho de Grotowski em Pontedera parece afastado e oculto, ele diz respeito, no entanto, a todos os teatros. É um laboratório que oferece possibilidade às experiências de amadurecimento, como somente um espaço experimental pode permitir. E se nós, enquanto *Centre International de Créations Théatrâles* em Paris, nos sentimos próximos de Grotowski, é porque nós estamos absolutamente convencidos de que existe uma relação viva e permanente entre o trabalho de pesquisa sem público e tudo o que isso porta a um espetáculo público.

Hoje, eu acredito que seria interessante abordar um outro aspecto. A partir do momento em que alguém começa a explorar as possibilidades do ser humano, é preciso simplesmente aceitar o fato de que esta pesquisa é uma busca espiritual. Eu utilizo um termo explosivo, muito simples, mas que está na fonte de numerosos mal-entendidos. Eu entendo "espiritual" no sentido de que, assim que a gente se inclina para a interioridade do homem, a gente passa então do domínio do conhecido ao do desconhecido. E, na medida em que o trabalho de diferentes grupos sucessivos de Grotowski se tornou cada vez mais essencial, aproveitando assim a sua própria evolução pessoal, os pontos interiores tocados não pararam de se afastar de toda definição ordinária. Em uma outra época, este trabalho teria sido considerado a evolução natural de uma abertura espiritual. Em todas as épocas, as tradições espirituais tiveram que desenvolver suas próprias formas, porque não tem nada pior do que uma espiritualidade vaga ou generalizada. Vimos, por exemplo, nas grandes tradições, os monges que, procurando uma base sólida para estabilizar sua pesquisa interior, descobriram a necessidade de se fazer cerâmica ou de fabricar licores. Outros escolheram a música como veículo. Parece-me que Grotowski nos mostra alguma coisa que existiu no passado, mas que, ao longo dos séculos, caiu no esquecimento. Ele nos mostra que um dos veículos que permitem ao homem ter acesso a outro nível de percepção pode ser encontrado na arte dramática. Mas com uma condição: a pessoa deve ser dotada. Realmente, se alguém em pesquisa espiritual entra em um monastério onde todo o trabalho está apoiado sobre a música, e ele não gosta de música ou não tem ouvido musical ele então, evidentemente, não bateu na porta certa.

Por outro lado, numerosas são as pessoas no mundo atraídas pelo jogo do ator, que é uma função natural do ser humano. A humanidade é dividida em dois grupos: aqueles que querem representar, mas não têm talento, e aqueles que têm um talento verdadeiro. Frequentemente, esses que têm este talento não sabem o que isso quer dizer; eles não podem explicar para eles mesmos, pois eles sabem simplesmente que são "atraídos" e que podem assim, de maneira totalmente natural, se dirigir diretamente para o mundo do teatro. Mas acontece também, às vezes, que eles sentem outra coisa, eles sentem que este dom, todo este amor, é uma abertura para um outro nível de compreensão, que só é acessível através do trabalho pessoal com um mestre.

Este parece ser o ponto alcançado por Grotowski e é por isso que eu gostaria de pedir ao meu amigo, nosso amigo, Grotowski, que nos explique de que maneira e a que ponto seu trabalho sobre a arte dramática só pode ser realizado com pessoas cuja necessidade fundamental é a de evoluir interiormente. Eu gostaria que ele nos esclarecesse sobre esse ponto. No que me diz respeito, eu estou persuadido de que sua atividade no domínio da "arte como veículo" é não apenas de um valor excepcional, mas também de que ninguém pode imitá-lo ou fazer no seu lugar. Eu concluirei, então, assim: ninguém pode falar por ele. Ele tem a palavra.

1987, 1997

UMA SENSIBILIDADE ABSOLUTA

KRZYSZTOF DOMAGALIK – *Eu acredito que seria interessante para os espectadores poloneses ouvir o senhor falar de seu primeiro encontro e daqueles que se seguiram, com Ryszard Cieślak. Pelo que eu sei, foi em Londres que os senhores se encontraram pela primeira vez.*

PETER BROOK – Foi há muito tempo e eu sou incapaz de dizer a vocês se aquele foi o meu primeiro, segundo ou terceiro encontro com Ryszard Cieślak, mas eu posso falar da primeira forte impressão que ele me deixou. Eu já tinha encontrado Grotowski, um amigo tinha me falado quando nós estávamos nos lançando no nosso trabalho experimental em Londres. Ele me disse: "Existe alguém notável na Polônia, ele faz um trabalho muito interessante, você deveria encontrá-lo". Um pouco mais tarde, eu conheci Grotowski, nós descobrimos que dividíamos muitos focos de interesse e pontos sensíveis dentro do trabalho e então imediatamente nos tornamos amigos. Falando com Grotowski, eu senti que o seu trabalho era aquele de um homem eminentemente concreto, que não tinha nada de teoria, mas que passava verdadeiramente pelo corpo. Então eu lhe perguntei: "O senhor gostaria de vir trabalhar com meu grupo na *Royal Shakespeare Company*?" Nós estávamos apenas começando a preparar uma peça intitulada *US*, que tratava da guerra do Vietnam, e eu disse a mim mesmo que seria muito interessante para os nossos atores estrear este trabalho através de uma experiência nova, particularmente dinâmica. Grotowski respondeu que sim, que ele ficaria encantado. Nós escolhemos uma sala afastada do teatro para estar dentro de um contexto completamente novo e, em uma manhã, os atores entraram nela. Grotowski estava lá, o ar sério, e ele disse algo particularmente surpreendente para os atores ingleses: "Deixem tudo que vocês têm do outro lado da porta. Não tragam nenhuma bolsa, jornal, cachimbo, cigarro, nada de exterior deve entrar na sala de ensaio. Deixem lá fora todas as roupas que não são necessárias. Entrem de pés descalços, com o mínimo de roupas possível". Isso era o suficiente para deixar os atores em um novo estado de espírito, particularmente atento e concentrado. Quando eles entraram na sala, descobriram pela primeira vez essa silhueta, esse corpo admiravelmente desenvolvido, esse rosto impactante, esse olhar modesto e atento que tinha Ryszard Cieślak. Depois, Grotowski, terno e óculos pretos, sentou-se à mesa. Ele não se moveu. E simplesmente disse: "Olhem o instrutor". Em inglês, a palavra "instrutor" tem, frequentemente, uma conotação meio engraçada porque faz referência à escola e a uma disciplina escolar antiquada. Mas aqui, o instrutor era Cieślak e os atores o olharam com atenção: ele começou sua instrução fazendo a demonstração de encadeamentos extraordinariamente complexos de exercícios baseados em posturas de yoga, que ele tinha pessoalmente modificado para fazer suas próprias sequências. Ele fez estas séries de exercícios incrivelmente difíceis sem o menor esforço, enquanto os atores, que jamais tinham visto um outro ator se mover dessa forma, o olhavam estupefatos. Depois ele decompôs seus movimentos em pequenos fragmentos e começou a ensiná-los a nossos atores. Desde o começo, Cieślak era nossa ligação com Grotowski. Eu acho que isso que era evidente desde o primeiro encontro perdurou em todo o período em que eles trabalharam juntos. Tinha Grotowski com sua visão que ele tentava esclarecer por meio de palavras e de conceitos implícitos. E depois ele tinha os atores e a ligação viva... Nós poderíamos dizer que Grotowski tocava os atores *via* Cieślak, que era de alguma maneira a expressão física dos seus pensamentos. Eles eram, por assim dizer, como um ser desdobrado; Grotowski exprimindo de uma maneira o que Cieślak exprimia de outra. E, ao longo desta oficina, o contato de Grotowski com cada um dos atores foi muito caloroso, muito próximo, muito íntimo. Mas ele tinha também um outro tipo de contato que não era tão pessoal, passando por Cieślak, que todo o tempo empurrava os atores a viverem alguma coisa que não passava nem pela sua personalidade, nem pelas suas ideias, mas pelos seus corpos, fazendo-os realizar coisas no limite das possibilidades humanas e, às vezes, mesmo dolorosamente, além desse limite.

KRZYSZTOF DOMAGALIK – *O senhor viu os espetáculos com Ryszard Cieślak,* O Príncipe constante *ou* Akropolis, *por exemplo?*

PETER BROOK – Sim, eu vi os espetáculos. Eu os vi em Londres, em Paris e em Nova York. A partir daí, nós ficamos muito próximos e entre todos os espetáculos deste período, a obra-prima mais marcante para Ryszard foi, incontestavelmente, *O Príncipe constante*. Esse papel exigia dele suas qualidades mais singulares e produzia imensas dificuldades, era um grande desafio. E porque ele tinha o papel principal em torno do qual a peça era construída, era verdadeiramente sua mais bela interpretação do gênero.

KRZYSZTOF DOMAGALIK – *O senhor poderia nos falar da relação entre Grotowski e Cieślak? Da relação entre o diretor e o ator. Por que Grotowski precisava de um ator assim, de um homem como Cieślak?*

PETER BROOK – É impossível falar de Grotowski apoiando-se em referências normais. Nessa época, ele era diretor porque tinha uma companhia que representava peças que dirigia. Mas a gente não pode utilizar a palavra "diretor" sem evocar todo tipo de associações convencionais que não têm absolutamente relação com a maneira única que Grotowski tinha de trabalhar, e então a gente não pode comparar a relação que Grotowski tinha com Cieślak com uma relação que liga habitualmente tem um diretor e um ator. A gente não pode falar do duo "Grotowski-Cieślak" a não ser dentro de um dado tempo, no seu contexto particular. O importante é que, desde o início, Grotowski se interessou por dois aspectos complementares do teatro. Um deles era o teatro como espetáculo, no sentido tradicional, em que todo o teatro é um espetáculo feito por certas pessoas para um público composto de outras pessoas. E Grotowski admitia que era seu talento, seu centro de interesse, e que era seu trabalho, mesmo se ele fazia um teatro muito particular, ele montava espetáculos que eram a expressão da sua imaginação criativa e para os quais precisava dos atores. Como artista, tinha então seu próprio universo de imagens, de visões e de sons. Como um compositor, tinha sua própria música; como um pintor, suas próprias formas e cores, o que é mais ou menos o caso de todos os diretores criativos, em maior ou menor grau. Grotowski realizava, então, espetáculos muito pessoais e, para conseguir isso, tinha necessidade de atores que compreendessem o que ele tentava fazer. Assim, jamais poderia ter ido tão longe quanto desejava se trabalhasse com atores convencionais. Ele precisava de atores treinados por um longo período para responder às suas necessidades. Trabalhava com muitas pessoas e, entre todas, descobriu esse ator principal, o ator que chegou mais perto da expressão direta do que sua imaginação podia conceber. Mas este é somente um aspecto da história.

O outro aspecto é que, desde o início, a gente pode mesmo dizer desde o dia em que ele partiu para Moscou e começou a trabalhar sobre o método Stanislavski, que Grotowski se interessou pelo desenvolvimento interior do ser humano. Seu trabalho era, por um lado, o teatro e, por outro, o que ele descreve hoje como a arte, entendendo a arte teatral enquanto *veículo*, ou, em outros termos, o teatro como veículo permitindo desenvolver uma busca espiritual. Nessa época da Polônia comunista, ele certamente não ousaria utilizar um termo tão reacionário como "busca espiritual" mas, sob a cobertura de uma outra expressão, buscava isto que acontece realmente, de maneira invisível, no interior de cada ser humano e como a relação entre a mais secreta e a mais sagrada das energias humanas pode abrir um caminho através da matéria humana para emergir no mundo cotidiano. Assim, seu trabalho teatral consistia, por um lado, em fazer espetáculos e, por outro, conduzir uma pesquisa que atingiu certamente seu apogeu com o período do Laboratório, um laboratório que permitia explorar os segredos ocultos da psique humana por meio de exercícios físicos e emocionais, improvisações e outros exercícios. Ora, para fazer este trabalho, ele precisava também de alguém que fosse não somente um ator, ou seja, alguém que só realiza sua vida através de personagens imaginários, mas de alguém que fosse também um ser humano comprometido – o que é estranho à maioria dos atores –, comprometido com a consciência de si, a descoberta de si, a evolução de todo o seu ser. E, no caso de Ryszard, tudo estava lá, eu seria incapaz de dizer a que ponto, talvez muito profundamente enterrado, desde o começo, mas o que quer que fosse, Grotowski inegavelmente despertou em Ryszard um poderoso desejo espiritual que não cessou de se realizar através de seu trabalho em comum.

KRZYSZTOF DOMAGALIK – *O senhor poderia nos falar do trabalho de Cieślak no* Mahābhārata*? Por que o senhor convidou Cieślak para trabalhar com o senhor? O que o senhor esperava dele?*

PETER BROOK – Quando Grotowski e Cieślak fizeram *O Príncipe constante,* eles não se serviram da obra original; pelo contrário, a obra original só serviu de matéria prima e permitia a todos os atores, em particular Cieślak, e até mesmo aos personagens mais simples, se desembaraçarem de todos os elementos de transmissão da história, da narração, do drama, para se aproximarem de alguma coisa extremamente pessoal e revelá-la ao público. Quando Ryszard interpretava o *Príncipe constante*, ele nunca procurou exprimir a linha narrativa da peça. Não era esta a questão. *O Príncipe constante* era um tipo de pretexto, o material através do qual Cieślak podia se desvelar como se tivesse aberto seu corpo para mostrar o interior ao público.

Le Mahābhārata não tinha nada a ver com isso. *Le Mahābhārata* é uma obra magistral única, com um sentido oculto profundo, que se exprime por todos os tipos de outras formas que constituem a base de todas as epopeias e de todos os mitos. Existe, então, um plano onde contamos uma história, por assim dizer, ingênua, e é porque o ouvinte e o espectador seguem esta história ingênua que eles entram em contato, em um nível muito simples, com os personagens. Personagens que vão gradualmente ganhar em profundidade; até que através deles o ouvinte/espectador toca esse outro nível, que chamamos de nível do sentido mítico. É aqui, no nível do mito, que o espectador começa a se dar conta de que não se trata de um personagem, mas dele mesmo. O ator que interpreta um mito deve, então, utilizar toda a sua inteligência, todos os seus talentos, toda a sua sensibilidade para servir alguma coisa através dele mesmo que não é ele mesmo e que o ultrapassa. Mas esses dois planos não são, afinal, tão diferentes entre si, e eu sabia que eu não conseguiria fazer *Le Mahābhārata* se não reunisse atores que tivessem não somente grandes qualidades, mas também, de uma forma ou de outra, o que falta à maioria dos atores, esse desejo de se colocar a serviço de uma verdade que só pode ser alcançada por meio de um trabalho intenso. O trabalho então é dirigido, ao mesmo tempo, na direção do desenvolvimento interior do ator e para o exterior, para o espectador.

Mas, já que Cieślak não trabalhava mais diretamente com Grotowski, nós falamos de uma eventual colaboração; nós nos apreciávamos, eu admirava seu trabalho, nós éramos bons amigos, e ele tinha essa relação forte através de Grotowski – eu jamais teria pensado em tirar Cieślak de Grotowski quando ele tinha um papel fundamental no seu trabalho. Mas as atividades de Grotowski tinham se desenvolvido em uma nova direção e as de Cieślak em outra; ele ensinava e dava muitas oficinas sozinho, mas ele já não atuava muito. Quando eu estava preparando o filme *Encontro com homens notáveis*, eu me perguntei por muito tempo se ele poderia participar ou não. Nós tínhamos feito testes de câmera, mas ele era muito velho para o papel de um homem jovem e muito novo para o papel de um homem velho. Estes testes nos aproximaram ainda mais, mas não tinha um papel para ele neste filme. Quando a ideia de *Le Mahābhārata* veio, eu pensei em formar um novo grupo e, sem mesmo saber que papel ele poderia fazer, Ryszard foi uma das primeiras pessoas que me vieram à mente. Eu perguntei se ele gostaria de participar desta aventura, ele aceitou com alegria e, na medida em que o projeto foi ganhando forma, tornava-se cada mais evidente que ele teria um papel de grande dificuldade e que ele poderia fazer magnificamente o papel do rei cego. Em parte porque o rei cego precisa, de certa forma, desta dupla visão: uma visão íntima direcionada ao interior de si mesmo e uma visão de rei que, mesmo que ele estivesse inteiramente concentrado sobre seu conhecimento e sua compreensão secreta do que há em torno de si, deveria ao mesmo tempo estar em contato com o mundo exterior, como o ator que conta uma história e fica em contato com seu público. Tratava-se, para Cieślak, de um trabalho radicalmente diferente de tudo o que ele tinha conhecido anteriormente. Pela primeira vez, Ryszard simplesmente fazia parte de um grupo sem dirigi-lo; ele não era o instrutor, ele não dirigia o treinamento, ele estava em uma relação completamente nova, onde fazia um trabalho muito diferente, não familiar e nada fácil. Ele tinha que fazer alguma coisa que era totalmente estranha ao trabalho de Grotowski, ou seja, estar consciente tanto do público quanto de si mesmo, porque agora trabalhava para o público e não se contentava em deixá-lo assistir estupefato ao seu desnudamento. Isso exigia uma nova preparação de sua parte que, no entanto, só era possível graças à sua experiência tão particular. E eu acredito que, para todos aqueles que viram o espetáculo, o resultado era muito profundamente satisfatório.

Existia um outro aspecto que para mim é mais doloroso abordar; por outras razões, Ryszard já era uma pessoa marcada pela tragédia. O jovem homem do *Príncipe constante*, no ápice de suas capacidades, em *Le Mahābhārata* não era mais do que um jovem homem envelhecido que se destruía de diversas maneiras, e ele iluminou esse papel absolutamente trágico com uma nova compreensão que só um sofrimento como esse podia portar.

KRZYSZTOF DOMAGALIK – *O senhor estava ciente da sua doença quando o convidou para trabalhar em* Le Mahābhārata*?*

PETER BROOK – Quando começamos a trabalhar em *Le Mahābhārata,* eu sabia que ele estava em uma situação perigosa, e que o álcool e o cigarro ameaçavam diretamente sua saúde. Eu não sei se ele alguma vez mencionou que estava efetivamente doente, que nessa época já sofria de um câncer; ninguém entre nós tinha ouvido falar disso até o momento em que, pouco tempo antes de sua morte, o diagnóstico foi fechado.

KRZYSZTOF DOMAGALIK – *Qual a sua lembrança mais forte, mais viva de Ryszard? Que imagem ele deixou?*

PETER BROOK – Bom, uma das lembranças mais tocantes que eu tenho de Ryszard remonta aos meados de 1973, quando, depois de ter viajado pela África, nosso grupo chegou aos EUA para trabalhar na Califórnia, depois no Brooklyn, onde nós trabalhamos durante um tempo na *Brooklyn Academy*. No mesmo período, Grotowski e seu grupo apresentavam seus espetáculos em Nova York. Nós nos dissemos que seria interessante se nossos dois grupos se encontrassem. Foi assim que em uma noite nós nos encontramos em alguma parte de Nova York; eu não sei exatamente onde nosso grupo, de aproximadamente quinze atores, e o dele, menor, para passarmos a noite juntos. Eu planejava propor diferentes exercícios coletivos, mas Grotowski recusou, ele disse: "Não. Não faremos nada tão formal. Deixemos alguma coisa se desenvolver naturalmente entre os grupos". Sem saber o que se passaria, nem como se passaria, alguém começou, pouco a pouco, a tocar uma melodia. Depois um outro se juntou ao primeiro e, progressivamente, uma improvisação muito livre se desenvolveu entre os dois grupos durante um longo momento. E eu acho que todos aqueles que estavam presentes naquela noite se lembram deste acontecimento tão simples, as pessoas sentadas, que se olham e começam a se mexer, dançar, cantar juntas, ganhando forma gradualmente, graças a Ryszard, observador calmo e atento que punha de lado sua personalidade, como um instrumento, magnífico e sensível que tinha por única tarefa concentrar toda a sua atenção sobre o outro. Ele estava lá, mas não se importava, não se importava porque nenhum de seus pensamentos estava em torno dele mesmo. Ele observava e seguia os impulsos que iam e vinham de uma pessoa a outra dentro dos diferentes grupos, juntando-se às vezes, ajudando em uma ação, encorajando uma outra ou se contentando em olhar e escutar, ou ainda se retirando para observar toda a cena. Ele era como um maestro que tira alguma coisa de cada pessoa, mistura todo mundo junto, sem nunca perturbar nada. E tudo isso não teria sido possível se não fosse pela faculdade que Grotowski e ele tinham desenvolvido durante anos de trabalho. Esta capacidade de estar absolutamente sensível e consciente do que se passa no interior de outra pessoa. E isso me deixa uma única imagem de Ryszard, é a do homem recolhendo frutos de anos de trabalho, os frutos de anos de estudo sobre o vivo para descobrir como o ser humano pode tocar estes momentos raros de pureza e de qualidade.

1993, 1995

MÁRTIR E CONTADOR DE HISTÓRIAS

A relação da cena com o público pode ser abordada de diversas maneiras. Segundo Artaud, o ator está em uma fogueira de onde ele emite, desesperadamente, sinais através das chamas. Para Grotowski, o ator é também um mártir, e o espectador só pode ser a respeitosa testemunha da sua coragem e do sacrifício que ele faz ao se desnudar. Samuel Beckett confidenciou-me um dia que uma peça de teatro era, a seu ver, um barco que naufraga perto de uma costa enquanto que, da altura de uma falésia, o público assiste impotente às gesticulações dos passageiros que estão se afogando. Nossos três anos de peregrinações nos sugeriram uma abordagem diferente.

Nós adquirimos o hábito de encontrar o espectador no seu próprio terreno, de pegá-lo pela mão e de conduzirmos nossa exploração juntos. Por essa razão, a imagem que nós fazemos do teatro é aquela de uma história que nós contamos, e o próprio grupo representa um contador de histórias com várias cabeças.

1998, 2003

TESTEMUNHOS SOBRE RYSZARD CIEŚLAK

I

Em Paris, eu o esperava no *Bouffes du Nord*[1]. Quando ele chegou, a gente viu que tinha bebido um pouco. Ele se aproxima. Eu o abraço, ele me abraça. Era um gesto caro a Ryszard, repetido tantas vezes, o último gesto que eu me lembro de nosso último encontro em Nova York. Para ele era natural, mesmo essencial, abraçar alguém, porque ele tinha uma ternura profunda que procurava exprimir assim. Assim que nós estávamos abraçados, ele sorria com um sorriso inesperado, um sorriso radiante de criança.

Nós vimos aqui as imagens da época em que, graças a um corpo magnífico, extraordinariamente trabalhado, Ryszard realizava em *O Príncipe constante* a expressão de um sofrimento que ultrapassava de longe seu próprio sofrimento e acessava aquilo que Grotowski chama de martírio. Nós sentimos então que ele testemunhava em nome de toda uma corrente de mártires. Nós ouvimos aqui ele sendo comparado a Van Gogh, comparação estranha e inesperada para um ator, mas compreensível desde que vejamos a que ponto ele pagou e aceitou ser rasgado para poder se liberar inteiramente para sua criação. Uma vez ultrapassada esta etapa dolorosa de trabalho, a gente descobria em Ryszard um ser animado por um elã formidável que o impulsionava a saltar para um outro mundo, feliz. É por isso que Ryszard nos aparece como um personagem extraordinariamente trágico, mas não carregado de uma tragédia pesada, o trágico que nos separa, este trágico que causa medo quanto nos deparamos com alguém que aparece diante de nós como um monumento de sofrimento. Não, exatamente o contrário, porque Ryszard, que estava às vezes muito sozinho, fechado, isolado, provocou naqueles que trabalharam com ele, nos seus camaradas, um sentimento de afeição. Este homem magnífico, dotado, perdido, nós o amamos profundamente.

---

[1] Retranscrição da entrevista de Peter Brook na sessão consagrada a Ryszard Cieślak em 9 de dezembro de 1990 no programa *"Segredo do Ator"*, organizada pela *Académie Expérimentale des théâtres à l'Odéon-Théâtre de l'Europe*.

Nós vamos ver agora algumas imagens de *Le Mahâbhârata* no palco e na tela. Elas mostram que na ocasião Ryszard pôs a serviço da epopeia indiana um outro aspecto do seu trabalho de ator. No trabalho sobre *O Príncipe constante*, tudo partia de um ponto secreto, oculto, misterioso e desconhecido, ligado a um momento da sua vida de adolescente; foi isso que permitiu a ele encontrar e abrir a porta para esta experiência única e excepcional que foi sua criação do Príncipe. No seu último trabalho em *Le Mahâbhârata* eu tive a impressão de que ele alimentava o personagem do rei cego com toda a sua história, não somente de um momento de sua vida, de um segundo preciso, mas de tudo aquilo que tinha vivido. Esse vivido, ele colocava a serviço da história e ao mesmo tempo Ryszard, com força, desespero e pureza, escondia sutilmente todos os meios técnicos que tinha adquirido através de um trabalho duro e rigoroso.

II

Cada um recebeu a indicação muito estrita de deixar do lado de fora tudo o que possuísse: roupas, sapatos, pacotes e jornais[2]. Em seguida, não sem apreensão, os atores entraram um após outro nessa sala de uma nudez morna que nós tínhamos alugado em uma igreja em Londres para uma semana de treinamento excepcional. Sentado em uma cadeira, de lado, estava um homem jovem de terno escuro e óculos escuros, em uma atitude de expectativa imperturbável. No centro da sala, um outro homem jovem, praticamente nu, com o corpo perfeitamente desenhado, em estado de serena tranquilidade, dobrado sobre si mesmo como se estivesse de prontidão, na expectativa de um sinal. Foi então que ele começou a se mover para encadear, sem esforço aparente, posições de uma extrema dificuldade; a gente sentia seu corpo vibrar com uma energia sob controle absoluto, sua concentração subir de seus sonhos mais enterrados, os mais secretos, atravessar cada um de seus músculos em exercício, aflorar sob a sua pele e depois, sem jamais se dissipar, retornar à sua origem.

---

[2] Alocução realizada em Nova York por ocasião da cerimônia fúnebre em homenagem a Ryszard Cieślak.

Tal é a imagem que eu guardo sempre de Ryszard, do Ryszard que Grotowski nos levou à *Royal Shakespeare Company* em meados dos anos 1960 para participar do treinamento de uma parte dos nossos atores.

Para um ouvido inglês, era sempre de uma graça cômica ouvir Grotowski dar a ele o nome de "instrutor", como ele fazia. Mas era um instrutor muito humano: Ryszard vinha sempre ajudar àqueles que encontravam dificuldades, e empurrar os atores ao impossível, com uma gentileza e um humor que ele sabia aliar ao rigor do qual ele não se separava jamais. Em certo sentido, Grotowski era o mestre, mas Ryszard era mais que um aluno: era a criação do mestre. Em outro sentido, parecia claramente que Ryszard também era um mestre, porque era ele quem realizava, quem encontrava os meios criadores de realizar o ideal de Grotowski.

Depois disso, as imagens que tenho na memória são aquelas do Ryszard ator, imagens que nós dividimos todos, a começar por aquelas do Príncipe constante, onde o corpo, na sua palidez, afronta o obscuro à sua volta e faz convergir em sua própria direção, girar toda a ação. Anos mais tarde, na *Brooklyn Academy of Music* (em Nova York), o grupo de Grotowski veio passar uma longa noite com nosso grupo internacional. Juntos, nós fizemos música e exercícios físicos. Pouco importam os detalhes, em grande parte ficaram no esquecimento. Mas o que ficou foi a impressão de um novo Ryszard, que não era mais o foco central da atividade, mas que se tornou invisível dentro de sua própria visibilidade, indo de um ator a outro ou se contentando em observar o conjunto com uma atenção benevolente, sinal de que ele percebia dentro da mobilidade deles os obstáculos interiores e as necessidades não expressas dos outros.

Eu não fiquei, portanto, surpreso de perceber em seguida que ele se lançava em uma outra carreira em que ele era menos ator que instrutor, e onde sua própria dedicação suscitava uma dedicação parecida naqueles que trabalhavam com ele.

Em seguida, em *Le Mahābhārata*, foi com uma imagem ainda diferente que Ryszard voltou à cena. Com o tempo, o Príncipe constante tinha se tornado o rei cego. Encontrávamos no ator as mesmas qualidades extraordinárias, esta aptidão intacta, fruto de longos anos de trabalho, se comunicando com todas as fibras do seu corpo à intensidade e à paixão de sua vida interior. Mas existiam no personagem de Dhritarashtra traços de características muito próximas de sua verdade pessoal; era, como ele, um homem potente, de sentimentos profundos e generosos, que se esforçava para desbravar um caminho dentro das trevas. É que, de fato, Ryszard já estava em uma viagem que devia conduzi-lo à destruição de si, coisa totalmente contraditória ao seu brilho natural, mas expressão não menos inevitável de alguma realidade demoníaca e oculta na sua alma, que a ninguém entre nós é permitido analisar, julgar, nem compreender. Ele era muito amado por seus camaradas, os atores das versões inglesa e francesa de Le Mahābhārata, os colaboradores do espetáculo, os técnicos, todos aqueles que o conheciam e trabalhavam com ele. Ele era objeto de uma grande admiração, de um respeito profundo, e nós estamos hoje aqui para chorar pelo seu desaparecimento, juntos. Ele era o príncipe, herói inesquecível, mas era para um papel trágico que a vida o tinha destinado.

No entanto, basta uma única fotografia de Ryszard para servir de modelo aos jovens atores das várias gerações futuras.

Que me seja permitido terminar esta mensagem com uma palavra sobre os vivos. A novidade dramática da doença de que sofria Ryszard perturbou e afligiu todos aqueles que o conheceram, tanto em Nova York como em Paris, e seus colegas próximos tiveram, todos, imediatamente, a generosidade de propor ajudá-lo a suportar sua carga. Eu não posso aqui evocar seu amigo Pari, que eu conheço pouco, mas eu me permito dizer que com grande coragem ele ajudou Ryszard ao longo dessas últimas semanas. Eu gostaria de pedir a Margaret Croyden a permissão de evocar o amor fiel que ela entregou a Ryszard durante anos, assim como a qualidade excepcional de engajamento humano que pôs à prova em um conhecimento longínquo de Ryszard, Steve Benedict que, por fim, se transformou em um aliado próximo e que lhe deu um suporte moral extraordinário quando a necessidade se apresentou. Todos aqueles que estão aqui hoje reunidos reconhecem, eu acho, esta velha verdade: as qualidades essenciais de um homem se refletem em seus amigos, e através deles devem um dia ser perpetuadas.

1990

GROTOWSKI ERA...

Grotowski era...

É uma frase impossível de se terminar.

Houve o homem Grotowski – um amigo, com seu humor, seu espírito incisivo, seu conhecimento, sua profundidade, sua discrição, sua agilidade, seu calor. Esse ser tão calorosamente amado, era e não é mais.

Mas o único Grotowski que interessava a Grotowski, o único Grotowski que pode ainda estar próximo de nós agora, é o Grotowski em busca do presente dentro do presente.

Esse Grotowski não dava nenhuma importância aos elogios, nenhum segundo do seu tempo às homenagens referentes às realizações do passado. Quando cada fase da sua vida atingia seu objetivo, ele virava a página e passava à seguinte. Ele sabia que as teorias murcham, que as palavras morrem, que toda imitação não é mais que uma tentativa de se pendurar naquilo que em um momento transbordava de vida e que agora não é mais que o vazio. Ele sofria muito com aqueles que tentavam copiar em seu nome – esses ladrões inconscientes de cadáveres que mumificam suas experiências vibrantes.

Desde o início, Grotowski reconheceu a dupla natureza das formas. Elas dissimulam, mas também protegem a vida que as habita. É por isso que ele estabeleceu suas próprias barreiras, para esconder e preservar o trabalho que ele empreendia com seus devotados companheiros no seu espaço particular, bem protegido. Assim que ele eliminou os espectadores do seu teatro, e assim que recusou que se descrevessem ou se avaliassem por escrito suas explorações, ele teve a intenção de impedir que simples descrições substituíssem a vida impactante das ações. E, no entanto, Grotowski, grande leitor, de cultura enciclopédica, sabia pertinentemente o quanto é essencial à vida humana que o conhecimento seja transmitido, que o encadeamento da transmissão exista. Sua busca não respondia somente a uma necessidade pessoal de forçar a crosta terrestre para revelar o coração flamejante afundado nas suas profundezas. Mas ela respondia, também, no seu domínio escolhido do teatro, à necessidade de guiar os outros, de ajudá-los a descobrir, com exatidão, nos detalhes e com várias repetições, as leis, as práticas que tornam possível essa profunda investigação interior. Ele, assim, pôde desenvolver um artesanato que pode ser diretamente transmitido, de pessoa a pessoa, um artesanato que estuda a relação entre impulso e ação e torna a sua união possível. E ele prudentemente cuidou de se dissociar das suas pesquisas, para que elas pudessem um dia continuar sem ele.

Durante um longo tempo, até a sua trágica morte precoce, Ryszard Cieślak representou o papel do aluno-tornado-mestre que encarnava todo o seu trabalho. Outros seguiram, com mais ou com menos talento. Mas a última e talvez a única expressão total de Grotowski era encarnada por Grotowski. Em seus últimos anos, raros foram aqueles que, tendo visto Grotowski em público, puderam imaginar a gravidade do seu estado de saúde. Em público, sua energia e sua vitalidade pareciam inesgotáveis. O jogo do ator no seu sentido mais puro. Não se tratava de uma imitação corajosa da boa saúde. Tratava-se de uma ressurreição. Ele era naquele instante completamente ele mesmo. E somente ele sabia a que ponto a preparação tinha sido impiedosa – os dias inteiros de repouso e de silêncio que tinha precisado para reunir sua energia – e o preço que devia pagar nos dias de prostração que se seguiam.

Ele viu o fim chegar muito tempo antes e estava determinado a viver a passagem, qualquer que fosse o horror do sofrimento, segundo após segundo e até o último. Hoje a forma desapareceu. O que ficou?

A visão de um herói, de um mártir por si mesmo, inscrevendo-se tão perfeitamente dentro da sua tradição polonesa. Mas os mártires são raros. Ao longo de toda a História, os heróis nos mostram que aquilo que é possível para uns é muito improvável para os outros. Portanto, será sempre difícil resistir à tentação de se tornar um Grotowski.

Mas, para aqueles que desejam ver um veículo no teatro, ou, como ele às vezes disse, uma cesta[1] na ponta de uma corda por meio do qual a gente pode se içar a um nível mais elevado, a esses ele deixou a sua obra. Ela permite abordar o ato de representar, o ato de representar juntos, como um artesanato. O instrumento que é o corpo não deve ser tomado como uma evidência. Ele é complexo, desconhecido, e seus mecanismos não se descobrem por acaso.

---

[1] Na versão francesa, a palavra é *seau*, que significa balde. Mas aqui preferimos usar a palavra "cesta", já que Grotowski muitas vezes se referiu assim a esse tipo de elevador rudimentar em que o passageiro, ele mesmo, dentro de uma cesta suspensa por uma corda, se alça a níveis mais altos através da operação de uma manivela. N.T.

Existem técnicas, e todo o trabalho de Grotowski consistiu em mostrar que uma técnica é alguma coisa muito diferente disso que a palavra dá a entender. Grotowski mostra o caminho àqueles que desejam apaixonadamente saber mais. Nós não podemos copiá-lo. Ele deve ser redescoberto, com sua ajuda secreta.

1999

PARA IR ALÉM DO TEATRO

PETER BROOK – Quando uma pessoa excepcional realiza um trabalho único, este último não pode tão simplesmente desaparecer. Ele é tão intenso que a sua influência perdura por muito tempo, e as pessoas que estiveram mais próximas deste trabalho, em um plano criativo, são tão profundamente inspiradas que elas o perpetuam e o mantêm vivo ainda por mais tempo. Mas mesmo se Grotowski, segundo seus próprios dizeres, foi influenciado por Stanislavski, o que ele empreendeu progressivamente tomou uma direção que se distanciou totalmente do trabalho do artista russo, e ninguém pode prever hoje o que vai acontecer com o seu trabalho dentro de alguns anos. Ele não pode evidentemente desaparecer, mas ao mesmo tempo ninguém pode imitá-lo e se proclamar seu sucessor. Mas ele deu muita atenção à preparação de seus herdeiros; particularmente cuidou para que Thomas Richards pudesse transmitir seu trabalho com a compreensão e as qualificações exigidas, mantendo seu estilo pessoal. Porque Grotowski estava particularmente consciente deste problema e muito preocupado com o não desaparecimento da essência de seu trabalho, que toda essa energia não foi gasta em vão. Eu estou certo de que nós veremos seu trabalho continuar a penetrar o mundo do teatro por caminhos previstos e imprevistos. Porém, seu trabalho não terá – e mais, não poderá ter – valor no futuro a não ser que a gente reconheça que ele não se limita a ajudar a fazer um bom teatro. Se ele é apenas utilizado para ajudar os atores a melhorar o seu jogo ou aos diretores a montar seu espetáculo, ele perderá, então, o seu valor, porque Grotowski jamais quis isso. Ele nunca encorajou ninguém a seguir seus métodos porque tinha consciência de que os grupos que, no mundo inteiro, afirmavam em alto e bom som se inspirarem nele eram, geralmente, medíocres, e que, como todas as imitações, são falsos e sem valor, exatamente como as cópias falsificadas em pintura. Precisamos reconhecer bem que o seu trabalho, quando ele mesmo o realizava, tinha uma influência muito particular. As pessoas que partilhavam o mesmo engajamento e a mesma dura e rigorosa exigência para com eles mesmos encontrarão, sem nenhuma dúvida, os meios para que essa influência continue uma inspiração, mas nos será sempre necessário ficar extremamente vigilantes, como quando ele estava vivo, porque, sem uma verdadeira atenção e compreensão, qualquer coisa de qualidade pode facilmente ser degradada.

MARIA ZMARZ-KOCZANOWICZ – *Grotowski temia se tornar seu próprio imitador e, ao mesmo tempo, eu imagino que foi difícil para ele abandonar os espetáculos.*

PETER BROOK – Eu não acredito, de jeito nenhum. Pelo contrário, eu penso que abandonar os espetáculos teatrais não foi difícil para ele, porque a aspiração que o guiava era tão forte que as mudanças de direção, como as mudanças de país, não eram mais que etapas evidentes no caminho para continuar a avançar.

Ao mesmo tempo, ele era um homem de sentimentos profundos e eu sei que o seu retorno à Polônia, a primeira vez depois de uma longa ausência, e à Wrocław, não tem muito tempo, foram para ele grandes momentos de emoção, que ele particularmente apreciou. Era extremamente importante para ele.

MARIA ZMARZ-KOCZANOWICZ – *Eu me pergunto se existiram momentos em sua vida em que ele não sabia o que fazer, ou qual seria a etapa seguinte.*

PETER BROOK – Ah, sim. Uma pessoa dessa qualidade e determinação faz inevitavelmente a experiência do outro extremo, que é aquele da dúvida e do questionamento pessoal permanente. Pode ser que a dúvida seja um dos motores mais potentes da verdadeira determinação.

MARIA ZMARZ-KOCZANOWICZ – *Não existe uma boa documentação sobre* Apocalypsis cum figuris. *Eu vi documentos de arquivo, mas eu tenho a impressão de que o trabalho desapareceu...*

PETER BROOK – Grotowski era muito rigoroso e preciso em seu trabalho. Porém, existiam duas facetas nele e seria particularmente injusto esquecer que era um homem charmoso, cheio de espírito, transbordante de vida. Era para mim um verdadeiro amigo, uma excelente companhia, com quem a gente podia falar, rir e beber, e ele não tinha absolutamente nada de um homem austero e sem humor. Mas quando se tratava do seu trabalho, todos os detalhes tinham sua importância. Em seus espetáculos, a distância exata entre duas cadeiras era vital. O *timing* exato e preciso de um movimento da mão, tudo isso que os atores fazem se tornava para ele elementos de uma "partitura musical"; esse é o termo preciso que ele utilizava, hoje dentro do uso comum. O mínimo som emitido pelo ator, seus olhares, seus movimentos, eram tão precisos quanto as indicações musicais que se escrevem numa escola de música. Tudo isso era muito importante e, quando ele escrevia ou falava, cada uma das suas palavras era precisamente escolhida. Ele, então, escrevia pouco. Quando escrevia um texto, o reescrevia, de novo e de novo, e insistia em ler as traduções para corrigi-las. Antes de marcar uma entrevista, ele exigia poder retrabalhá-la. Passava, às vezes, semanas, até que cada sílaba exprimisse exatamente o que queria dizer. E era assim para absolutamente tudo o que fazia, todos os dias. Se ele passava três ou quatro anos sobre um projeto, era para que cada detalhe estivesse perfeitamente no seu lugar. Aliás, ele não teria aceitado isto que nós estamos fazendo, que eu fale com a senhora sabendo que em seguida a senhora irá cortar esta longa entrevista para escolher e montar breves fragmentos. É um aspecto da mídia que para ele era insuportável. Ele achava que tudo o que a gente diz, quando é escrito ou manifestado em público, deveria ser absolutamente, exatamente justo. É a relação que ele mantinha com a mídia e é por isso que era difícil, e com razão, no seu ponto de vista.

MARIA ZMARZ-KOCZANOWICZ – *Qual era a relação dos senhores como diretores? Os senhores discutiam o teatro a fundo?*

PETER BROOK – Nós imediatamente soubemos que, para o essencial – e eu utilizarei frequentemente esta palavra "essencial" – nós buscávamos exatamente a mesma coisa, algo que nós podemos encontrar além do teatro e que desejávamos ao mesmo tempo exprimir nessa forma particular. Porque o teatro é apenas uma forma, e uma forma não significa nada em si mesma, há milhões de formas e elas são ou inúteis e sem valor, ou magníficas, segundo aquilo que as atravessa, mas uma forma é apenas um veículo. Nós estávamos, portanto, em perfeito acordo sobre esse ponto, e sobre o fato de que o trabalho do teatro é o de buscar uma realidade que o ultrapasse. O único ponto sobre o qual nós divergíamos, e não se tratava de um desacordo formal – ele veio ver meu trabalho, eu vi o dele e nós discutimos com muita sinceridade – é que eu nunca acreditei na redução do papel do público. Para mim, o público é esse que dá mais energia aos atores e os impele a dar o que eles têm de melhor, e o teatro, a verdadeira natureza do teatro, é a de ser um compromisso. Eu sou influenciado pelo teatro shakespeariano, elisabetano, que lembra uma praça de mercado, um lugar que não pode ser puro, e nem deve ser. Uma praça de mercado não é um templo budista, é um lugar, como um templo hindu, onde tudo se passa, o pior e o melhor, onde os escroques, os malvados, os santos e as pessoas comuns se misturam, e isso é a vida. E porque a vida é impura, o teatro é uma arte também completamente impura. A pintura de um ícone é uma arte pura que repousa sobre a eliminação para alcançar o essencial, mas não fazemos teatro como pintamos um ícone, o teatro é uma disciplina impura que se apropria da vida de uma maneira totalmente diferente. Grotowski tentava tirar dessa forma artística bruta, extremamente enérgica e vital, um tipo de pintura de ícone, na qual tudo seria eliminado, com exceção da vibração pura e dourada que emana dos grandes ícones. E é sobre esse ponto que nós pegamos vias diferentes.

MARIA ZMARZ-KOCZANOWICZ – *O senhor poderia nos explicar o que Georges Banu quis dizer quando falou que Grotowski detestava a beleza?*

PETER BROOK – Ele tem toda a razão. Mas tudo depende do que vocês entendem por beleza. Na arte sacra – e eu acabei de citar uma das suas mais puras expressões –, existem outras belezas, quando se fala da grande tradição dos ícones ortodoxos... Enfim, hoje em dia somente uma pessoa sem nenhum senso religioso e que pensa somente em termos de valores de mercado e estéticos pode comprar um ícone simplesmente para decorar uma parede de sua casa. A beleza não é mais que um subproduto... Ela progressivamente tomou o lugar do sagrado. O sagrado não é belo, ele está para além do belo. O sagrado se degradou, como tudo o que é sagrado, nas numerosas culturas e civilizações, para chegar a uma forma estética básica de expressões mais refinadas do espírito humano... E as transformando em quê? Em outros tempos, é o que nós chamaríamos de "valores burgueses". Hoje, multidões de pessoas atravessam rapidamente as grandes catedrais olhando para elas como objetos de arte e exclamando: "Ah, como é belo!", e quanto mais elas lançam "Ah, como é bonito!", mais elas passam ao largo da razão pela qual essas catedrais foram construídas. Assim Grotowski, que só buscava o sentido, ficava ferido e insultado por esses gritos entusiasmados de admiração, tão estranhos à sua pesquisa.

MARIA ZMARZ-KOCZANOWICZ – *Quando o senhor apresentou o filme* Akropolis *ao público americano, o senhor disse que tinha sido atingido pela sua realidade. Em que sentido este espetáculo era próximo da realidade?*

PETER BROOK – Grotowski sempre se esforçou para tender na direção do real. Existem vários níveis de realidade. O mundo, em cuja face visível nós vivemos – senão nós seríamos apenas espíritos, e esta face visível é a matéria-prima, os corpos, os objetos que fazem a vida e é isso que nós chamamos de vida real. É inegável que quando você toca em um ponto sensível, como o campo de concentração em *Akropolis*, a superfície da vida é uma superfície de uma potência esmagadora, e se a gente se confronta com isso, se a gente é confrontado no teatro com a dor física e o sofrimento das pessoas que estão no coração dessa experiência, a gente toca então uma das facetas da realidade que é o lado visível, tangível, sensual da realidade que nossos cinco sentidos nos permitem apreciar. Mas esta não é a única realidade. Existe outra realidade, invisível, que engloba, transcende e anima a realidade visível. Todos os seres humanos fazem a experiência da realidade invisível, reconhecem que ela é mais real e, portanto, não é mais possível dizer que a realidade exterior é real, ela é isso o que os hindus chamam de "a ilusão". No entanto, isso é muito perturbador, porque nós sabemos que mesmo a ilusão tem o gosto da realidade; mas uma coisa é certa: existe uma realidade visível e uma realidade invisível. Grotowski tendia à realidade invisível e nós estamos nisso profundamente de acordo. Ele falava de algo que se alcança por meio de uma escalada vertical, uma verdadeira ascensão. O que quer que seja, para nós, seres humanos, nenhuma forma de expressão pode acontecer sem a superfície visível. A abstração pura não existe; mesmo a pintura abstrata não é de fato tão abstrata assim; existe a tela, a pintura e as pinceladas, uma superfície visível através da qual o invisível pode aparecer. Até o fim da pesquisa de Grotowski, o corpo humano era esta superfície visível e ele nunca tentou renegá-lo ao ponto em que só veríamos fantasmas vagando pelo vazio. O corpo humano era a forma exterior visível, tangível, como em todas as formas de teatro, seja do *kabuki*, do teatro indiano ou do melhor do teatro naturalista "stanislavskiano". Eu vi um dia um espetáculo magnífico de Stanislavski, uma de suas criações, e mesmo nesta velha versão gasta de *As três irmãs* podia-se ver o realismo fotográfico exterior de Tchecov revelando o mundo invisível que está subentendido na sua escrita, assim como o trabalho de Stanislavski com seus atores, as aspirações e as vibrações invisíveis que davam vida aos personagens. Querer determinar qual forma de teatro é melhor que a outra é apenas uma querela estritamente acadêmica. A gente pode ter uma forma naturalista, uma forma abstrata, um corpo nu que faz gestos sem nenhum sentido aparente, como fazia frequentemente Ryszard Cieślak. A gente pode criar aquilo que Grotowski chamava de os "novos códigos", ou a gente pode usar aqueles do teatro clássico. Tudo depende da necessidade real. Mas, em todos os casos, o teatro trata de uma face visível e de uma face invisível. É por isso que, em Akropolis, fazemos a experiência visível e intensa de alguma coisa surgida das imagens terrificantes da vida nos campos de concentração, mas também experiências do espírito invisível.

MARIA ZMARZ-KOCZANOWICZ – *Mas era tão longe da experiência real...*

PETER BROOK – E, no entanto, era real. Verdadeiramente. O espetáculo tratava da vida dentro de um campo de concentração.

MARIA ZMARZ-KOCZANOWICZ – *Eu ouvi dizer que Grotowski rejeitava todo sentimentalismo...*

PETER BROOK – Sim. Assim que ele começou nos anos 1960, ele não era o único a tentar trabalhar sobre o corpo e a explorar todas as suas vastas possibilidades. Em todo o mundo, jovens atores começavam a fazer a mesma coisa, imaginando poder utilizar seus corpos para aquilo que se chamava então de "a expressão pessoal". Desenvolvíamos o corpo e o ator podia em seguida se exprimir; essa era a lógica. Grotowski sabia, pertinentemente, que isso não tinha absolutamente nenhum interesse. Qual é o interesse de ver atores exporem sua infelicidade ou sua felicidade, suas frustrações e suas alegrias subjetivas e egoístas? O ator está a serviço de uma realidade que o ultrapassa, infinitamente mais rica do que a sua natureza subjetiva, que ela pode, no entanto, iluminar. Assim, quando ele encontrava os atores que tinham somente aspirações narcisistas, ele tentava destruir essa postura o mais firme e impiedosamente possível, a fim de que o teatro não fosse desviado por um uso sentimental ou egoísta a serviço de uma apresentação pessoal ao público. É dessa maneira muito sã que Grotowski gostaria de expurgar do teatro este tipo de autoadmiração do ator, que evidentemente existiu e existirá sempre em vários teatros, por todo o mundo.

MARIA ZMARZ-KOCZANOWICZ – *O senhor poderia nos dizer como ele se exprimia por meio de seus atores? E o que aconteceu com eles quando ele parou de oferecer os espetáculos...*

PETER BROOK – O que é muito interessante é que durante todo o período em que ele montou seus espetáculos, *Akropolis*, O Príncipe constante e o resto, ele projetava suas próprias imagens e tinha, particularmente, tomado consciência disso. De modo totalmente objetivo, as criações dessa época não eram expressões puras do ator; elas eram também as visões de uma pessoa. Exatamente como Francis Bacon ou Edward Munch tinham um estilo inimitável, as primeiras criações de Grotowski exprimiam seu imaginário, diretamente surgido de seus sonhos conscientes e inconscientes. Mas como ele estava em busca de algo mais objetivo, deu-se conta de que, como diretor, ele impunha, ou antes, exprimia diretamente seu mundo imaginário através das suas silhuetas, das cores, das luzes, dos corpos que ele próprio usava. Célebres coreógrafos contemporâneos ainda fazem isso, porque é o que esperamos deles: que eles exprimam seus sonhos através dos corpos de seus dançarinos. Mas Grotowski queria outra coisa, e quando ele parou de montar espetáculos, parou de usar os atores para ajudá-los a projetar seu mundo interior. Ele passou, então, para uma outra fase que acontece com cada diretor que não é um ator; é como em um casamento: o homem desposa uma mulher porque ele não é uma mulher; a mulher desposa um homem porque ela não é um homem. É essa interdependência natural para a realização de um objetivo comum que cria a ligação. Da mesma maneira, um verdadeiro diretor não é um ator, um verdadeiro ator não é um diretor, mas cada um precisa do outro. A partir daí, ele pôde passar à fase seguinte, que certamente estava ali desde o início e que o conduziu a criar relações com os atores, o que ganhou sua forma mais elaborada em sua ligação com Ryszard Cieślak. O trabalho de Cieślak nunca poderia ter existido sem Grotowski e, da mesma maneira, o trabalho de Grotowski nunca teria se desenvolvido a este ponto sem Cieślak. Grotowski não era ator, mas ele precisava dos atores e foi assim que essa relação se formou. E era a mesma coisa, mas em um grau menor, com todos os outros atores com quem ele trabalhava. E assim que ele parou de trabalhar para obter um resultado visível, seu trabalho então se concentrou sobre a relação mestre-aluno, no sentido nobre do termo, esse em que o mestre tira alguma coisa do aluno, apesar de ele mesmo precisar do aluno porque ele lhe permite pescar uma realidade mais profunda em si mesmo, e do mesmo modo iça seu aluno a um nível que ele não teria jamais atingido sem essa relação com seu mestre.

MARIA ZMARZ-KOCZANOWICZ – *Mas parar os espetáculos foi uma experiência traumatizante para Cieślak...*

PETER BROOK – Nós tocamos aí em um assunto que não me interessa desenvolver, porque é a vida, e isso acontece. Eu acho que existe hoje uma horrível tendência no mundo inteiro: de início criamos artificialmente um personagem absolutamente perfeito que nos apressamos em seguida em destruir, quando descobrimos que ele um dia teve uma aventura, como foi o caso de Einstein, por exemplo. Todas as relações são evidentemente complexas, complicadas; elas têm seus lados positivo e negativo, e isso não nos diz respeito, porque não nos cabe julgar e analisar o que seria a relação deles e ao que ela conduziu. Nós só podemos falar daquilo veio ao conhecimento, ou seja, disso que aconteceu em público.

Se você diz que alguém perseguiu uma busca espiritual, a reação comum é de pensar: Ah, esta pessoa vive em outro mundo, muito vago, não claramente definido. Mas Grotowski era um cientista espiritual, foi o que ele aprendeu com Stanislavski. Um cientista no sentido de que ele tentava compreender, de maneira sempre mais precisa e detalhada como funciona o corpo humano e, em particular, o que nós chamamos de "energias humanas". E como todo o jogo do ator repousa sobre elas, ele mergulhou precisamente neste estudo. Nos atores e nele mesmo. Foi assim que, estando extremamente doente – os médicos não acreditavam que ele viveria muito tempo –, ele compreendeu melhor que qualquer médico tudo o que dizia respeito às suas energias. Ele me confidenciou que sofria de uma doença mortal, quinze anos antes de morrer. Ele tinha vindo me ver no campo e me disse: "É o fim da partida. Eu estou condenado a morrer muito em breve", e ele conseguiu viver quinze anos mais, sobretudo graças a ele mesmo, controlando-se, conhecendo exatamente seus tratamentos, todos os aspectos das suas diferentes doenças, regulando todas elas melhor que qualquer enfermeiro ou qualquer médico.

PETER BROOK – Uma das últimas vezes em que eu o vi antes da sua morte, foi quando da sua vinda ao nosso teatro, aqui no *Bouffes du Nord*, para dar uma de suas últimas conferências. Ele deu ao público a impressão de estar em uma forma olímpica: falou durante duas horas e respondeu as questões com uma extraordinária vitalidade. Ele se preparou vários dias antes, consagrando-se a descansar, sem se mexer, reunindo todas as suas energias, consciente das necessidades precisas de cada parte de seu corpo. Uma vez terminada a conferência, ele estava completamente esvaziado e, durante vários dias, não tinha forças sequer para se mexer ou falar. Mas, como um cientista, um cientista nuclear, ele sabia exatamente o que deveria fazer, em que lugar, quais eram as suas reservas e o que podia fazê-las reemergir. A última vez que o vi, foi no Clube Polonês (o *PAN Club*, em Paris), onde estava hospedado, e ele se controlava exatamente da mesma maneira. Ele sabia quantas horas ele podia usar no seu dia, durante quantos minutos podia se concentrar. Ele estava absolutamente esclarecido sobre a maneira detalhada em que ele podia viver até o momento de sua morte, com um sofrimento imenso e uma resistência heroica, mas com uma mestria sobre si mesmo tipicamente científica e incrivelmente precisa.

MARIA ZMARZ-KOCZANOWICZ – *Como o senhor interpreta seu último desejo, de que suas cinzas fossem dispersas sobre o monte Arunachala?*

PETER BROOK – A Índia foi para ele uma experiência de extrema importância. Ele mantinha relações com mestres religiosos pelo mundo, mas aquele que mais o influenciou foi aquele de quem menos falava. O que ele viveu na Índia foi crucial em sua vida e em seu pensamento, então é natural que essa fosse sua última vontade. Ele não queria que se fizessem cerimônias e homenagens, isso não lhe interessava. Ele não queria ser venerado como um monumento: ele queria terminar seu trabalho, desaparecer calmamente e que suas cinzas fossem dispersas de acordo com suas crenças mais profundas.

QUALIDADE E ARTESANATO

"Os pensadores do ensinamento". Eu não sei o que eu faço aqui. Eu não sou nem pensador nem professor. E, no entanto, eu vim falar de "pensadores do ensinamento".

Eu faço teatro e o teatro não tem nada a ver nem com o pensamento, nem com o ensinamento. É direto, prático, concreto. Então, como compreender esse desafio de querer inscrever o teatro dentro do contexto dos "pensadores do ensinamento?" Eu vou tentar encontrar um sentido para tudo isto.

Pensar é necessário e o ensinamento também. Mas será que teorizar o ensinamento é uma forma de ensinamento? É uma questão verdadeira. Podemos dizer que a ausência de pensamento empobrece tudo. E que o mundo seria bem triste se não existisse nenhum ensinamento, se nós fizéssemos tudo, não importa o quê. Então, sim, o ensinamento certamente tem um sentido. Eu vou tentar compreender isto, com a ajuda de vocês, de uma maneira prática.

Pode ser que, para ser "prático", seja melhor contar uma história. Uma maravilhosa história japonesa que tem o mérito de ser verdadeira. A história de um monge cuja ambição era simples: ele queria conseguir desenhar, com seu pincel, um círculo perfeito. Ele se pôs, então, a trabalhar por horas, dia após dia, ano após ano, mas seu círculo nunca era perfeito. Ele então tomou sua coragem com as duas mãos e foi ver o chefe do monastério para o colocar a par de seus fracassos. O chefe o escutou e disse: "Você tem um problema, porque você quer fazer um círculo perfeito. Então é muito simples: tente não tentar". O monge voltou para a sua cela, pegou uma folha de papel e disse a si mesmo, levantando seu pincel: "Não, eu não quero fazer um círculo perfeito". E ele ficou assim, esperando que um impulso se manifestasse. Em vão. Ele esperou assim vários dias, várias semanas, até que um dia, por impaciência, ele traçou um círculo. Ele não era ainda perfeito. Ele voltou ao chefe do monastério: "Estou desesperado, que posso fazer?" O chefe olhou para ele e disse com grande humildade: "Eu não tenho uma resposta para te dar. Mas existe um grande sábio na montanha que já tocou em tudo na sua vida: a medicina, as artes marciais, o *shiatsu*, o arco e flecha... Ele é também poeta e filósofo, um homem de uma pureza interior absoluta. Ele poderá, talvez, resolver o teu problema". E o monge partiu para a montanha. Quando chegou, ele esperou pacientemente que o sábio idoso o fizesse entrar. Depois de ter escutado o monge relatar o seu problema, o sábio o observou silenciosamente, depois se levantou, ficou atrás dele e pôs seu dedo sobre um pequeno nervo nas costas do monge; ele apoiou bem forte e disse: "É esse o seu problema". Depois ele lhe deu um pincel e o monge desenhou um círculo. Era perfeito. O bloqueio não pôde ser desfeito por meios espirituais; era necessário ter a compreensão precisa dos músculos mais minúsculos.

Eu conto essa história porque nossa noite tem como tema "artesanato e qualidade". Toda relação entre artesanato e qualidade está justamente nesse conto do monge. Eu não tenho mais nada a acrescentar. Vocês podem voltar para suas casas agora.

Mas se eu fico para desenvolver este tema, é em homenagem a um grande amigo, um amigo de coração que consagrou sua vida inteira à busca da chave do que liga o círculo perfeito ao "pequeno nervo", que desejou estabelecer as bases de uma grande ciência do teatro, tornando-se um homem de uma qualidade excepcional: eu quero falar de Grotowski. Partindo de uma experiência extremamente precisa dos músculos e dos nervos, como o grande mestre japonês, ele não chegou somente a compreender o círculo, mas também o que está além do círculo. Por que nós somos tocados por esse círculo perfeito? Por que nós aspiramos a uma perfeição que não compreendemos? Por que esta aspiração exige um trabalho constante sobre os detalhes? O artesanato, certamente, é a arte do detalhe. É evidente. Mas a perfeição, o que isso quer dizer? O que é a qualidade? Algo que, ao mesmo tempo, existe e não existe, que é desprovido de definição, mas que não nos passa despercebido. É impossível ficar indiferente a esta palavra: qualidade. Existe uma escala de valores que Grotowski gostava de qualificar como "vertical". Aqueles que trabalham no domínio da arte sabem reconhecer essa diferença sutil, como, por exemplo, quando uma pessoa canta uma nota e uma outra canta muito melhor, em um outro nível. Onde está a diferença? Pode-se dizer que é uma diferença de qualidade. Reconhecemos quando percebemos a distância entre um gesto de um pintor desajeitado e aquele de um pintor para quem o pincel é uma maneira exterior de revelar alguma coisa de muito secreta, interior. Isso também ocorre com o som, o ritmo... A qualidade se encontra no invisível.

Talvez hoje nós temamos respeitar as escalas de valor, e acertadamente, porque a ideia de ordem foi frequentemente utilizada e equivocada por militares e chefes de Estado, por professores, e mesmo por pais obtusos. Mas em todo o trabalho artístico – seja no cinema, no teatro, na música ou em outro – uma voz ainda sussurra: "Isso poderia ser melhor". O que isto quer dizer? Se *isso* poderia ser melhor, e mesmo *ainda* melhor, deveria ter, certamente, um sentido... Uma ação pode ser mais bem cumprida porque ela é mais sensível, mais viva; o que dá a ela uma qualidade ainda maior. Subimos assim uma escada que leva a um ponto onde mesmo o círculo desaparece, onde atingimos o milagre do puro vazio interior.

Quando eu comecei a trabalhar com teatro, na Inglaterra, eu tive muita sorte. Não havia nem escola, nem teoria: só a prática. O teatro inglês da época, seguindo maçante e quase moribundo, transbordava de bons atores. Mas ninguém jamais tinha admitido a existência da teoria. Por minha parte, eu tinha vagamente ouvido falar de um certo Stanislavski: quando eu abri o seu livro, eu achei tão pesado e solene que imediatamente o pus de lado, e eu era o único a ter lido ao menos três páginas! Nenhuma ideia do "Continente", como se diz, penetrava então na Inglaterra. O teatro não era somente pragmático, mas também se recusava a distinguir aqueles que buscavam fazer um trabalho de qualidade daqueles que faziam qualquer coisa. Era normal passar da tragédia à comédia, do teatro popular à comédia musical. Misturava-se tudo em uma grande marmita e isso dava às vezes uma boa sopa. Era, aliás, uma escola muito boa, porque todo esnobismo intelectual foi abolido; era necessário então ser capaz de passar de um estilo a outro e era impossível pertencer a grupo específico. O primeiro critério para mim era: "vivo" ou "não-vivo". Para que alguma coisa aconteça, era necessário que essa coisa fosse viva. O público parecia moribundo também. Como sacudir, estimular, excitar este público? Para conseguir isso, era necessário se preocupar com a energia que atravessa um espetáculo, com a sua qualidade. Felizmente, nós tínhamos um mestre, para mim o maior: Shakespeare.

Por que eu digo que ele era um grande mestre? Porque, desde que nós abordamos Shakespeare, nós voltamos invariavelmente ao círculo perfeito e ao pequeno nervo. A ambição de Shakespeare, ou ainda, a sua aspiração, era a de ir sempre mais longe, de ir para além da superfície, de mostrar e de ultrapassar isso. Mas ele sentia também que, para chegar a isso, ele devia encontrar, a todo instante, com exatidão e precisão, palavra por palavra, sílaba por sílaba, detalhe por detalhe, o ponto exato dentro das formas da vida cotidiana.

Isso me permite passar a Grotowski. Grotowski tinha em si, quase desde o nascimento, uma profunda aspiração, que ele exprimiu um dia de maneira muito simples: "Antes do fim da minha vida, eu gostaria de passar, por um momento, para além das formas, das formas da vida, e fazer a experiência daquilo que está por trás". Mas como ele era profundamente modesto e sério, ele se deu conta de que exprimir essa aspiração não era suficiente para que ela acontecesse. Foi isso que ele me disse há trinta anos, e até o fim ele não parou de procurar. De início, ele começou por se apoiar no método de Stanislavski. Um dia, ele me disse: "Stanislavski é meu pai". Que queria dizer? Que ele tinha descoberto que Stanislavski tinha desenvolvido a mesma pesquisa que ele. Segundo Stanislavski, era preciso prestar atenção em tudo para não se fazer espelho da mediocridade... Sabendo que todos nós vivemos na mediocridade e que nossa arte a reflete muito frequentemente, compreendemos o escopo de um movimento tão excepcional quanto aquele iniciado por Stanislavski. "Eu encontrei um campo, o teatro, e eu tenho uma responsabilidade: recusar a mediocridade. Eu não quero me apresentar ao público para ser aplaudido, eu não quero que os espectadores digam: 'Como é lindo, como é maravilhoso!'. Eu quero ser o portador de alguma coisa de qualidade". Como fazer? Stanislavski descobriu que um ator dotado de um dom, talvez vindo do céu, poderia, por intuição, produzir alguma coisa de qualidade. Stanislavski não aceitava a ideia segundo a qual a maior parte dos atores é estúpida e ele achava injusto deixá-los vegetar neste nível: "Estou certo de que entre a grande aspiração à qualidade e um trabalho concreto, deve haver elementos precisos. Deve haver uma ciência". Desde o início até o final, quando ele descobriu as ações emocionais, em seguida as físicas, ele buscava a chave de maneira científica.

Se Stanislavski queria obter a qualidade dentro do "naturalismo" do comportamento cotidiano, Grotowski buscava alcançar alguma coisa mais oculta. Enquanto Stanislavski queria trabalhar a partir do impulso concreto, como aquele de querer se assentar sobre uma cadeira, por exemplo, Grotowski queria encontrar a impulsão de um gesto absolutamente desconhecido, um gesto que não poderíamos encontrar em nenhum outro lugar na vida cotidiana, nem na linguagem das tradições orientais ou europeias. Grotowski queria alcançar o impulso puro. Ora, um impulso, ele sabia, não é visível; ele deve ser portado por alguma coisa, e este portador, este veículo, é o corpo humano. Assim ele buscava, de maneira sempre mais precisa e detalhada, através de uma entonação, dos movimentos, dos gestos, a relação entre as energias internas do corpo e as suas expressões exteriores. Sempre em nome da grande aspiração que o animava. É preciso sempre distinguir o Grotowski criador de espetáculos do Grotowski buscador. O Grotowski diretor realizava em seus espetáculos imagens mais próximas de Meyerhold – que também quis compreender os impulsos do corpo – do que de Stanislavski. Mas Grotowski progressivamente se afastou do teatro enquanto representação dada diante de um público e abandonou a relação entre atores e espectadores na sua pesquisa pessoal. Ele queria atingir uma realidade mais íntima. Com toda a sua ternura, seu humor e seu calor, e utilizando as artes do teatro, buscou com duas ou três pessoas, na solidão, com um rigor científico, penetrar no grande mistério das formas a fim de passar para trás da sua superfície.

Quando eu o encontrei, bem no começo, ele veio fazer um *workshop* conosco. E eu guardo dele uma imagem que, hoje, me fala mais que todas as outras. Entre os atores presentes estava Glenda Jackson, então desconhecida, que se lançava sempre no trabalho com muito talento e tenacidade. Grotowski chegou, acompanhado por Ryszard Cieślak. Ele usava óculos pretos, uma gravata preta, um paletó preto, e a primeira coisa que disse foi: "Sigam o instrutor". Os atores ingleses, que tinham o hábito de ensaiar com uma xícara de chá na mão esquerda e um jornal na direita, ficaram desestabilizados. Mas, de repente, eles compreenderam que alguma coisa inesperada seria exigida deles. O treinamento era particularmente difícil e Grotowski, sempre sentado sobre sua cadeira, observava e se contentava em dizer: "Se vocês se sentirem mal, é uma boa coisa". Ele continuava: "É somente além do cansaço que alguma coisa pode acontecer". Os atores seguiram seu trabalho, dia após dia, até o momento em que, quando se encontravam em estado de fadiga extrema, Grotowski intervinha: "Nós podemos agora fazer os exercícios". Ele, então, encadeou com exercícios dolorosos e se mostrava cada vez mais e mais exigente... Eu me lembro que Glenda começou a ratear – ela tinha chegado a um ponto em que ela não podia mais continuar –, mas ela se negava a abandonar, porque sentia que existia um valor nessa exigência fora do comum. E, ao fim, quando todo mundo já tinha partido, ela descobriu que essa severidade não era nada além de um papel representado por Grotowski. Uma vez a atividade terminada, ele rapidamente abandonou essa atitude, dirigiu-se para ela e a acariciou. Eu me lembro desta imagem que exprimia tão bem sua humanidade e sua profunda compreensão. Para Grotowski, não existia contradição entre liberdade e disciplina, entre rigor e ternura. Ele se adaptava às necessidades do momento.

Grotowski criou uma ciência do teatro. É por isso que podemos ligá-lo a outras pessoas, muito diferentes, que também foram engajadas na via da ultrapassagem. Existia Stanislavski, mas também Craig, na Inglaterra, ou ainda Meyerhold, Brecht, Artaud... Qual é nossa relação com todas essas magníficas tentativas? Para onde elas nos conduzem? Como aproveitar este trabalho sabendo que a imitação é a pior das coisas, uma verdadeira profanação? Se o teatro é algo vivo, a imitação é quem sufoca o fluxo da vida, que a congela. É o paradoxo da forma, tão indispensável e tão frequentemente cadáver do impulso vivo. A questão seguinte é posta: como acolher, no sentido "vivo" do termo, tudo aquilo que é tradicional, como receber aquilo que remonta a uma corrente do passado sem, no entanto, ressecá-lo?

Eu vou contar para vocês a continuação da história do monge japonês. Um jovem homem ouviu alguém contar esta história. Ele ficou muito feliz por ter tido a impressão de ter entendido tudo: "Eu também, ele disse, eu quero desenhar o círculo perfeito, então eu vou começar a estudar meu corpo". Ele foi então à escola e, durante anos, estudou *shiatsu* e acupuntura, aprendeu com detalhes a estrutura de seus músculos e de seus nervos para ganhar mestria e enfim poder traçar o círculo perfeito. O fim da história é triste. Depois de dez anos de estudo, ele pegou o pincel... O círculo não era perfeito. O simples método corporal não foi suficiente. Faltava o essencial. A cada instante, o sentido profundo do ideal deve acompanhar a busca da técnica.

Observem os grandes monumentos de arquitetura antiga de vários milhares de anos – as pirâmides, os templos: eles nos mostram a que ponto nossos meios atuais são risíveis. Todo arquiteto, pintor, escultor ou diretor deve absolutamente contemplar essas coisas, a fim de reconhecer que algo de profundo tornou possíveis essas façanhas humanas e que esta possibilidade existe sempre. É uma fonte de coragem, de energia e de força para continuar, onde vocês estiverem, o que estiver à sua disposição. Essas realizações antigas nos lembram que um certo nível de qualidade foi alcançado e que ele pode ser sempre visado. Assim, a lição do passado torna-se concreta. E mesmo se nós somos incapazes de alcançar este nível, nós não podemos negar a existência daquilo que Grotowski chamava de "a verticalidade". É preciso apenas olhar para o alto para saber em que direção é preciso se orientar.

No teatro, os textos – as tragédias gregas, as grandes peças de Shakespeare – são como caixas de ressonância. Bom, para mudar de metáfora, alimentos essenciais. Mas o trabalho do ator ou do diretor não ressoa nem no passado nem no futuro, ele é ancorado no efêmero, em uma relação instantânea com os espectadores, que são o reflexo imediato de um mundo em movimento perpétuo. O olhar do espectador é influenciado por tudo aquilo que se passou no mundo na véspera, ou mesmo naquela manhã... E isto é muito são. Tentar dirigir identicamente uma encenação feita vinte anos atrás só pode dar um resultado moribundo. Eu vi, na Índia, cerimônias extraordinárias das quais eu falei com entusiasmo aos meus amigos, e eu reencontrei esses espetáculos trés meses mais tarde na Inglaterra em um festival consagrado à Índia. Eram exatamente os mesmos gestos, mas o conjunto era lastimável. Não era nem culpa dos atores, nem das velhas senhoras entusiastas na sala, mas os organizadores não tinham entendido que seria necessário transportar a cidadezinha inteira: o céu, o cheiro, as castas, a terra e, sobretudo, os outros moradores da vila, para que a cerimônia tivesse todo o seu sentido. A participação significa simplesmente que, se existe, de um lado, um olhar e, por outro lado, alguma coisa para que se olha, então, os dois devem terminar por serem somente *um*. Mas como conseguir isso? Como transmitir um conhecimento quando ele trata de tradições que, por natureza, nos são quase inacessíveis?

Quando lemos descrições muito concretas ou quando vemos atentamente certos filmes como aqueles de Grotowski, podemos imaginar que sabemos aquilo que devíamos fazer... E isso é muito perigoso. Eu gostaria de dar um exemplo: eu vi em Moscou alunos muito sérios que trabalhavam sobre a biomecânica de Meyerhold, convencidos de que os ensinariam depois da mesma maneira. Mas, mesmo se a gente limitasse fielmente a biomecânica a esta forma, eu não creio que ela pudesse hoje ser útil a alguma obra. Por outro lado, eu vi um vídeo de um pequeno extrato do seu grande espetáculo *O Inspetor Geral* e fiquei estupefato pela série de pequenos gestos que um de seus atores fazia. Através desse minúsculo extrato, a gente podia perceber aquilo que Meyerhold buscava, porque ele buscava isto. A gente não via nem o sistema, nem o método, mas descobria alguma coisa mais importante e mais útil: o trabalho encarnado.

Vamos pensar em outros mestres. Uma frase, uma ideia, uma imagem pode bastar para evocar seus ensinamentos. Sua essência. Gordon Craig pode continuar a nos inspirar com sua vitalidade e sua ironia, com sua recusa de ser enganado. Ele sabia rir quando precisava ser muito sério e isso já é uma grande lição. Quando ele chegou em Moscou para dirigir *Hamlet*, Stanislavski, que o tinha convidado, perguntou: "Senhor Craig, o que o senhor pensa de Ofélia?" Ao que ele respondeu: "Ah, eu acho que é uma pequena idiota". Escândalo em Moscou. Mas essa atitude me parece ser hoje mais rica de ensinamento do que suas teorias então pertinentes e revolucionárias. Hoje em dia é impossível imitar os seus cenários, mesmo se, por sua simplicidade, eles limpavam então todos os excessos da época. Aos nossos olhos, não passam de formas e, no entanto, sua pureza é exemplar. Mas, atenção: tentar reproduzir os cenários de Craig só pode gerar um resultado antiquado. Por outro lado, compreender por que ele trabalhava assim na sua época abre definitivamente uma porta. Craig dizia: "Frequentemente me pedem para explicar minha atitude, meu trabalho com os atores. Eu procedo por eliminação. Eu sei o que o teatro não deveria ser". É tudo. Além de todos os livros de Craig, por mais magníficos que sejam, o que permanece para mim mais que todas as outras coisas é isto: a eliminação. E é a mesma coisa com Stanislavski: para além do "sistema", para além das teorias sobre os subtextos e o "superobjetivo", seus ensinamentos ficam para mim como um único testemunho. Meyerhold contava que, durante os ensaios, Stanislavski não parava de repetir: "Não é isto, não estou convencido". São as duas frases que mais ajudaram aos seus atores.

Quando eu comecei a trabalhar, Max Reinhardt, totalmente esquecido hoje, era o grande herói do teatro europeu; só se falava dele. Seus surtos de cólera eram tão famosos que eu achava que um diretor devesse sempre berrar. Depois, um dia, alguém me contou como tinha entrado escondido na sala de ensaio para ir assistir a uma das terríveis crises de nervo de Reinhardt, o vulcão. Durante um momento, ele teve a impressão de que só havia atores trabalhando e ninguém mais. Depois ele viu um pequeno homem gentil, concentrado, sentado à borda do palco, que não disse uma única palavra durante uma hora. Ele observava. Esta história nos ensina que, para dirigir, é necessário não somente saber intervir e não intervir, mas também saber passar de uma coisa a outra. E, evidentemente, escutar.

Artaud também deixou uma herança, mas ela está muito mais em seus escritos que nas fotos ou relatórios de seus espetáculos. Quando se lê Artaud, não são as ideias que ficam, mas, para além das imagens, uma extraordinária intensidade: a paixão. E essa paixão que queima não contradiz em nada a imagem de um Reinhardt silencioso e atento. Os dois fazem parte da arte do teatro. O que Stanislavski dizia — "Não é isto, busquem em vocês mesmos" —, é inseparável de Grotowski que observava cada detalhe e detectava a mínima mentira, falta de precisão ou de "engajamento de verdade", propondo exercícios a serem executados ali.

Através desses nomes e narrativas, é o artesanato que conta. Mas os melhores sistemas e métodos infelizmente não nos permitem ultrapassar um nível tão ordinário. Aquele que busca o círculo perfeito sabe que ele deseja, no mais profundo do ser, ir para além do círculo perfeito. Mas este "além" exige, em primeiro lugar, a realização do círculo perfeito. É preciso realizar a forma. A mão que traça o círculo é dependente de um corpo que está submetido a regras precisas relativas à alimentação, à sexualidade, ao acordo entre os músculos, ao sistema nervoso e à intensidade da vontade.

Nós estamos hoje no final de um ciclo que começou nos anos 1960, quando se iniciou a pesquisa no domínio da expressão corporal. Hoje ela se tornou clichê, porque isto que está à disposição dos atores, resultante de grandes tradições africanas ou orientais, não pode ser verdadeiramente adquirido por um ator, a não ser que ele comece a trabalhar seriamente na idade de 18 anos. Este ator pode avançar até um certo nível, mas, apesar de todos os exercícios, como este pobre aprendiz que queria fazer um círculo perfeito estudando assiduamente os músculos e os nervos, ele não poderá ir para além de seus limites. O trabalho mais rico, não nos esqueçamos, é aquele que acontece no nosso próprio campo de especialidade. Se um ator deseja dizer "Olhem para mim, eu sou um pássaro", isso só vai chamar atenção sobre um corpo pesado, incapaz de se parecer com o de um pássaro. Por outro lado, se os atores trabalham de acordo com sua cultura e suas capacidades, eles podem então alcançar movimentos muito impressionantes. Os atores de Grotowski eram capazes disso e isto nos tocava imediatamente, pois, para além da imagem do pássaro, eles conseguiam, com seus meios e seus próprios recursos, nos fazer sentir a qualidade do pássaro. Existem outros atores cujos meios são mais limitados. Eles têm talento de fazer tudo com os dedos. E eles também podem, assim, alcançar a extraordinária sensibilidade que evoca a qualidade de um pássaro. Mas eles não parodiam os atores de outras culturas. Eles não se perdem em imitações inúteis. Suas pernas podem não estar prontas, mas eles sabem fazer outra coisa.

Através das palavras, relatos e atos dos mestres, nós sabemos que alguma coisa deles se tornou acessível e que são possíveis de se obter. Isto nos parece ser impossível, mas, escutando estes mestres do ensinamento, nós compreendemos que eles descobriram alguma coisa, que eles alcançaram alguma coisa. Legando-nos esta aspiração, eles nos permitem reconhecer nossos limites, mas também ultrapassá-los. Nós descobrimos, assim, alguma coisa de muito concreta. Nós estamos no coração do artesanato da profissão, um artesanato que se nutre da época, do público, da realidade da nossa vida. E, ao mesmo tempo, enquanto artesãos, nós buscamos ir além, além do impossível... Artesão, idealista, os dois são complementares – é por isto que nós temos duas mãos, e nosso cérebro dois hemisférios.

2000, 2008

DISCURSO DE ABERTURA DA CONFERÊNCIA "TENDER PARA A ESSÊNCIA"[1]

É muito emocionante para mim me encontrar neste lugar onde tudo lembra a presença e o espírito do meu querido amigo, Jerzy Grotowski. Sem ele, nenhum de nós estaria aqui hoje.

Grotowski perseguia uma busca muito particular. Um dia, ele me disse: "Eu só quero uma coisa na vida. Eu gostaria de antes de morrer ser capaz de ver, por um instante, por trás da barreira de tudo o que nós pensamos ser o mundo visível. Eu quero ver e ter a experiência disso que se encontra realmente por trás dessas aparências".

Fácil de dizer... Mas nós todos aqui presentes sabemos que Grotowski dedicava verdadeiramente cada momento da sua vida para avançar nesta direção; era seu objetivo. E ele tinha seu domínio, o teatro, para o qual ele teve, muito cedo, um talento. Mas todos os aspectos da vida interessavam-lhe: seu conhecimento da ciência, contemporânea e tradicional, das tradições psicológicas, religiosas ou espirituais. E, ao longo de anos, cada vez que nós nos encontrávamos, nossa conversa nos levava a uma figura fora do comum, aquela de Gurdjieff.

Para inúmeras pessoas, e imagino que isso inclui toda nossa assembleia de hoje, Gurdjieff é a figura que mais contribuiu no século XX para a pesquisa da verdadeira compreensão. E é isso que sentia Grotowski. Ele conhecia todos os escritos de Gurdjieff, muitas pessoas que estiveram ligadas diretamente ao ensinamento de Gurdjieff e reconhecia que Gurdjieff tratava não somente do teatro, mas também de todos os domínios da vida.

---

[1] Retranscrição de uma conferência onde estavam presentes com Peter Brook: James Moore, o autor de uma vasta biografia de Gurdjieff, o professor Tilo Ulbricht da Grã-bretanha e Laurence Rosenthal, pianista e maestro, autor da música do filme Encontros com homens notáveis, que Peter Brook realizou a partir da autobiografia de Gurdjieff.

Mas uma das maiores preocupações de Grotowski era a pureza de cada ação, e foi assim que ele traçou seu caminho sem imitar as formas do que quer que fosse. Dessa forma, seria um grande erro crer que ele pudesse ter utilizado para os seus próprios fins o respeito e a admiração imensos que ele tinha por Gurdjieff. Não, o trabalho de Grotowski era exclusivamente seu. Muito preciso, muito original, impossível de se imitar. E, no entanto, Gurdjieff representava também para ele um fogo, um vulcão. E se nós estamos aqui hoje dentro do mundo de Grotowski, nós precisamos evitar um mal-entendido muito tentador: isto que Gurdjieff trouxe à compreensão contemporânea não serve para fazer de nós melhores atores, melhores músicos, nem pessoas melhores. Isso se situa em um plano muito diferente com um objetivo muito diferente. Gurdjieff trouxe para o século XX elementos vivos de um ensinamento que ele jamais pretendeu ter inventado. Ele os elaborou longe, no passado, e conseguiu aplicá-los em vários aspectos da nossa vida contemporânea.

2001, 2005

O TEATRO É UM DOMÍNIO DA VIDA

DOBROCHNA RATAJCZAKOWA – *Eu gostaria de pedir que o senhor nos falasse de dois homens que, como o senhor reconheceu em diversas ocasiões, foram muito importantes para o senhor. Craig, de um lado, e Grotowski, de outro: dois homens que criam um espaço entre eles dois.*

PETER BROOK – Eles eram muito diferentes um do outro. Craig, por exemplo. Craig, e de uma maneira radicalmente diferente, Artaud, todos os dois, tinham uma visão. A de Craig era tão forte e tão pura, tão poderosamente voltada para a beleza absoluta, a pureza absoluta que livrou a direção e a cenografia de muitas coisas inúteis que se acumularam ao longo de anos. E ele foi o primeiro visionário, na época dos imensos cenários pintados, a declarar que tudo aquilo era inútil. Como um homem apaixonado e pleno de humor, ele também disse: "Livrem-me de tudo isso". Ele foi a primeira pessoa a ver claro em todas as convenções artificiais, melodramáticas e operísticas dos séculos XVIII e XIX, e ordenou "Livrem-me de todo esse lixo". Ele também colocou a questão: "O que existe de mais belo do que a transparência e a pureza?" Esta transparência de que falam todos os dirigentes políticos hoje. *Glasnost*. Craig não somente escreveu ensaios soberbos e apaixonantes, transbordantes de humor sobre o seu pensamento, mas também fez desenhos da sua cenografia ideal que não comportava virtualmente nada. Linhas arquiteturais, puras. Ele também atuou e dirigiu um pouco. E o que é interessante em seu trabalho é que ele talvez nunca tenha conseguido montar uma peça. Depois da má experiência de *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou, ele rapidamente abandonou o teatro vivo para partir, por assim dizer, para o exílio, no começo na Itália, depois no sul da França, onde eu o encontrei pela primeira vez. E mesmo quando um de meus amigos o convidou para ir à Londres para dirigir seu próprio teatro, onde ele poderia ter feito tudo o que ele quisesse, Craig recusou. Ele preferia permanecer em um sonho de pureza a sujar as mãos fazendo parte do caos da realidade. Mas era um homem maravilhoso, brilhante e pleno de humor, e ele se tornou um amigo querido. Era também um homem cuja visão era tão intensa que ajudou várias pessoas do mundo a compreender que é necessário justamente saber ir *além da visão* para ancorá-la no real.

Com Grotowski, é uma outra coisa ainda. Grotowski era um homem de *l'entre-deux*. Sua visão também era muito intensa. Ele aspirava a um teatro que ultrapassasse todos os clichês, todos os hábitos, todas as expectativas da vida ordinária, a fim de nos permitir entrar diretamente em contato com a realidade dissimulada pelas formas. Para ele, a vida não era um lugar branco; ela estava no coração da chama. Ele começou com o método de Stanislavski, que era enraizado em um exame detalhado, quase médico, do organismo humano. E o sentimento de que o corpo do ator é o terreno do teatro fez surgirem questões que ele procurou responder durante toda a sua vida. Qual a relação entre a carne e o sangue? Como as emoções, os sentimentos, nascem dentro dessa massa? Qual é a sua natureza? Qual o sentido do pensamento? Ele faz parte do corpo? E como o movimento do espírito está ligado ao movimento dos sentimentos? E como isto está ligado às ações visíveis do corpo, seus movimentos? Questões vastas. Grotowski e aqueles que o seguiram não pegaram o caminho do exílio, como Craig, afastando-se do problema para ficar dentro de um mundo de sonhos. A história da Polônia mostra a via do sofrimento e do sacrifício... Craig tomou o caminho do inglês pleno de humor; Grotowski o do mártir heroico.

DOBROCHNA RATAJCZAKOWA – *Craig escapou do teatro vivo para se refugiar em uma visão e em um sonho. Grotowski também foi além do teatro. O senhor nunca foi tentado a deixar o teatro? Ou talvez o senhor seja incapaz disso?*

PETER BROOK – Eu passei minha vida tentando deixar o teatro. E eu acho que nunca acreditei que o teatro possa ter qualquer influência se ele não está ligado à vida. É por isso que eu não deixo de repetir que eu não gosto do teatro. Eu gosto muito de trabalhar com outras pessoas sobre uma forma que nos permite ir mais longe do que poderíamos ir na vida normal. Eu me interesso muito e me comovo profundamente quando vejo um espetáculo que trata de um tema que me toca o coração. Mas "ir ao teatro" por "ir ao teatro" nunca me interessou. Eu sempre preferi ver um filme ou jantar com amigos. Não, eu tive a chance de entrar no domínio da vida que é o teatro. Eu acho que eu seria mais livre como criador do que se tivesse sido um marceneiro[1], por exemplo. É o acaso.

---

[1] Na versão francesa, a palavra é *ébéniste*, que significa o artesão-marceneiro especialista em trabalhar com ébano.

No que diz respeito a Grotowski, eu penso que ele nunca abandonou o teatro verdadeiramente. Nossas pesquisas tinham uma grande proximidade, mas nós olhávamos para direções diferentes. Grotowski tinha o sentimento de que ele poderia penetrar os segredos mais profundos do ser humano graças ao teatro. Ele tinha a impressão de que a ligação entre o homem e a estrutura cósmica do ser vivo se tornava cada vez mais e mais complexa. Ora, diante de toda dificuldade, vem um momento em que, por uma razão prática, é necessário fazer um sacrifício. Grotowski acreditava que ele devia afastar tudo o que surgisse no seu caminho. Ele chegou progressivamente à conclusão de que a obrigação ligada normalmente ao teatro, a de mostrar efeitos para o público, se tornava uma barreira. Ele, no entanto, continuou a trabalhar com meios puramente teatrais. Ele continuou a fazer teatro como ele fazia desde o início, mas de maneira mais completa, mais profunda, mais intensa, e ele finalmente se deu conta de que se ele se livrasse da obrigação de ter espectadores, ele poderia ir ainda mais longe. Então, não, ele não abandonou o teatro, ele abandonou o público. E neste sentido, ele é único.

Eu tenho um temperamento diferente e não poderia jamais ir mais longe no meu trabalho sem o aporte dessa energia, dessa força que faz nascer o espetáculo, esse encontro entre pessoas preparadas e outras não preparadas, criando, assim, um campo de experiência comum. E isso, para mim, é todo o teatro.

2005

ANEXO

Diálogo entre Peter Brook e Jerzy Grotowski, mediado por Georges Banu[1]

GEORGES BANU – Dentro do quadro do Prêmio Europa para o teatro concedido a Peter Brook, nós nos alegramos de poder convidar os senhores para o diálogo entre estes dois grandes amigos: Peter Brook e Jerzy Grotowski, cuja relação é muito estreita, tanto no plano da vida quanto no do teatro. Porque nós estamos aqui em Taormina, de alguma maneira na Grécia mítica, e eu acho que a palavra que pode explicar o espírito do nosso encontro, onde se encontram colaboradores imediatos ou antigos, próximos de Peter Brook, seria uma palavra grega, um pouco perdida e desvalorizada pela utilização atual: a *cohortia*. A *cohortia*, em grego, quer dizer "a assembleia dos amigos", e nós nos encontramos aqui como membros de uma tal assembleia reunida sobre um fundo de confiança compartilhada. Ora, como esquecer, uma das características fundamentais do trabalho de Peter Brook com sua equipe consiste justamente no desejo de dar confiança a seus membros. Aliás, ele disse: "Em um grupo, a violência nunca produz algo de bom, somente a confiança pode render inteligência, ela é a única que torna os atores criativos". É essa confiança que reina entre todos nós aqui e é ela que liga, para parafrasear o título da obra de Gurdjieff, estes dois "homens notáveis", que são Peter Brook e Jerzy Grotowski.

O teatro de Peter Brook é um teatro das epifanias e, de alguma maneira, cinco grandes imagens do seu teatro acompanham a minha vida. Em primeiro lugar, uma imagem de destruição, a imagem do rei Lear, de início violentamente destrutiva, para chegar à serenidade última; imagem de juventude – este foi o primeiro contato com o teatro de Peter Brook. A segunda imagem é uma outra epifania, uma imagem de serenidade: o encontro entre Oberon e Puck, em

---

[1] Retranscrição do diálogo registrado em francês, em Taormina, em 5 de maio de 1989, revisto para a publicação atual por Georges Banu, Peter Brook e as respostas de Jerzy Grotowski, por Mario Biagini.

Sonho de uma noite de verão, e seu final, em que os atores desciam à plateia e se misturavam conosco para nos dizer adeus; nós, que ficamos na noite de Ceausescu depois de ter conhecido a luz do Sonho. A terceira imagem é uma imagem de completude, a completude de uma arte: a *Tragédia de Carmem*, momento em que o teatro e a ópera se encontram no mais alto nível. A penúltima imagem foi aquela de *A conferência dos pássaros*, de renascimento, onde os pássaros deixam as marionetes que os diferenciam uns dos outros para entrar em um outro mundo, no mundo da identidade individual ultrapassada, o mundo da essência. Enfim, a última imagem, aquela que, neste momento da vida, é talvez a mais presente no meu espírito, é a imagem final de *Mahābhārata*, de união, onde, ao cabo dessa imensa história terrível de guerra e devastação, todo mundo se reúne para a pacificação final.

Para concluir, eu gostaria de citar um filósofo, Martin Buber, que é caro tanto a Peter Brook quanto a Grotowski: "Foi dado ao homem um número limitado de experiências; se o homem economiza em suas experiências, ele prolonga sua vida". Desta vez, nós estamos em um contexto que nos permitirá viver uma experiência e azar se a vida vai ficar mais curta... Experiência pública de um diálogo que, para voltar de novo à Grécia, pode nos lembrar os diálogos dos filósofos na *Ágora* de Atenas.

O primeiro encontro entre Grotowski e Peter Brook data do início dos anos 1960 quando, para surpresa dos dois, um trabalhando em Londres e outro em Opole, separados pela intransponível cortina de ferro, descobriram que eles se concentravam em torno de um mesmo questionamento que era baseado essencialmente sobre o corpo. O trabalho sobre o corpo, eis o ponto de partida desta ligação singular, deste encontro, pois Peter Brook, interessado por aquilo que ele tinha escutado dizer sobre a pesquisa de Grotowski, o convidou a Londres para um *workshop* de duas semanas. Depois, uma vez a confiança adquirida e o compartilhamento das ideias engajado, a amizade entre os dois se ligou para se tornar exemplar; amizade que, de alguma maneira, evoca uma outra, também fundamental, aquela entre Stanislavski e Meyerhold. Minha primeira questão poderia dizer respeito à relação com o corpo e particularmente ao som e à voz, pois, aqui, vocês se lembram de que, por um lado, Peter Brook realizou *Orghast*, onde ele se apoiava sobre uma língua imaginária e sobre elementos emprestados das línguas antigas, como o grego, o latim ou o avéstico, língua ritualística persa, que não são mais utilizadas hoje em dia, e que, por outro lado, Grotowski também dedicou uma atenção particular aos centros corporais da voz. Ele elaborou exercícios e desenvolveu uma exploração radical nesse sentido. Como então a questão do corpo e da voz se colocou e se coloca no trabalho dos senhores?

JERZY GROTOWSKI – O trabalho sobre a voz, o que é? Dizemos que a voz é alguma coisa "separada", mas é apenas em certos exercícios que se pode separar a voz. Aliás, a voz separada é algo muito perigosa para o futuro de um ator. Então, quando eu penso no trabalho sobre a voz, eu penso no trabalho sobre o corpo, do qual a voz emerge. Mas o que isso quer dizer, o trabalho sobre o corpo? Eu mesmo me ocupei durante anos e anos com o trabalho sobre as grandes peças clássicas do passado. Todo o mundo dizia que eu fazia teatro físico, quando na realidade eu trabalhava sobre o domínio da relação entre as ações e o texto. Mas disseram que era teatro físico. Isso não era perigoso, porque nós trabalhávamos sobre o texto, mas para meus ditos discípulos isso foi um desastre, porque eles tinham realmente trabalhado sobre o teatro físico. Sim, a voz é portada pelo corpo, mas o que isso quer dizer? O que é que esse corpo faz?

Primeiramente, existe alguma coisa que passa através do corpo, como os impulsos e as ações. Nisso, existe o problema de fazer passar o sentido. O sentido. E pensem: há pessoas, na vida corrente, que dizem alguma coisa a vocês, mas que não passa. No entanto, as palavras estão no seu lugar e a voz a soa. Mas o sentido não passa. É como se o esforço de fazer passar o sentido faltasse. Se isso é feito com um tipo de graça, de charme, nós temos uma bela conversação francesa em um bistrô. Nenhum sentido, mas palavras muito claras, um malabarismo tão pleno de virtuosismo, bravo! Mas o sentido não passa. Para o trabalho sobre a voz, é necessário que o corpo busque fazer passar um sentido. Entre a voz e o corpo que faz o esforço de fazer passar um sentido, há as palavras. Ah, aqui, há estas duas coisas, a voz e o sentido: aqui não está o problema de acentuar bem as pronúncias lógicas, mas de como as palavras são carregadas de uma energia-sentido. A energia. Sim, existe o problema da energia que é carregada de sentido e que carrega as palavras, é a vibração sonora que aparece. Peter Brook, em seu texto sobre o *Orghast*, fez uma anotação muito importante quando ele fala da língua de Avesta, onde existe uma maneira precisa com que as palavras *devem* ser pronunciadas: existem certas indicações, e se essas indicações são respeitadas, é a própria sonoridade que transporta o sentido. Esse é o essencial do problema dentro do ritual. Assim, vejam vocês, existe a voz, mas não podemos cortar a voz da palavra, não podemos separar a voz do corpo, não podemos separar o corpo dos impulsos e das ações, não podemos separar os impulsos e as ações do sentido. O sentido, é fazer passar o sentido. Para fazer passar o sentido, é preciso ter a energia que carrega as palavras, é preciso aplicar a energia-palavra, a energia-voz, a energia-corpo-voz, a energia-corpo-voz-palavra.

PETER BROOK – Meu amigo acabou de dar dois exemplos muito claros. De um lado, o homem dentro de um bistrô, que fala, que fala, que fala; ele utiliza palavras, mas as palavras estão lá e não possuem sentido. De outro lado, o homem completamente integrado e único, pelo qual passa uma energia que se transforma, através de seu corpo e sua voz, por palavras cheias de significação. Entre essas duas realidades, existem todos os tipos de níveis intermediários. Por exemplo, o homem que fala sem que suas palavras tenham muito sentido, em um certo momento é tocado, profundamente, por alguma coisa que ele vê, uma experiência que ele viveu e, subitamente, o mesmo homem, com o mesmo corpo e a mesma voz, se transforma por um segundo; as mesmas frases ganham, por um momento, uma densidade muito rica. Exatamente da mesma maneira, um homem, mesmo em estado de verdadeira mestria sobre si, completamente integrado, é capaz de se perder por um segundo e dizer bobagens. Vocês veem bem a que ponto as palavras são difíceis e perigosas. Então, para desenvolver isto que vem a ser dito, seria necessário trazê-lo para o nível da experiência prática. Na experiência prática, a gente pode se perguntar o que a gente quer fazer passar através da palavra e, então, a gente vê que o corpo e a voz têm funções diferentes. Por exemplo, no caso do avéstico, que acabou de ser citado, que era uma língua unicamente utilizada no ritual, trata-se de fazer passar um conteúdo que não tem nada a ver com a vida cotidiana. Na língua avéstica, a gente podia falar de Deus, a gente podia exprimir tudo aquilo que é invisível, mas eu estou certo de que a gente não podia dizer "água mineral" ou mesmo "tradução simultânea". Da mesma maneira, a linguagem técnica ou o jargão tecnológico hoje em dia não são construídos para fazer passar os aspectos invisíveis da experiência humana.

Então, a gente entra neste domínio muito curioso, que é o teatro: no teatro, o ator deve fazer passar uma estranha mistura de elementos. Se o ator entra em cena unicamente para ser exatamente como ele é na vida, não vale a pena ter teatro. Se a experiência teatral está exatamente no mesmo nível que a experiência da vida ordinária, não vale a pena ter teatro. Então, dentro deste contexto estranho que é o teatro, a gente espera estar aberto a um outro nível de experiência, uma outra qualidade de experiência. Mas no teatro existe um veículo, e este veículo é o homem, tal como ele é na vida, exatamente como ele é na vida. Isso quer dizer que, por exemplo, nossa relação com um cantor em um concerto popular deve ser tal que, de um lado, nós reconheçamos uma pessoa ordinária, mas, de outro lado, nós reconheçamos a capacidade desta pessoa fazer passar uma qualidade anormal. Quando nós recebemos um canto religioso, quando escutamos um coro gregoriano, o aspecto ordinário da pessoa tem muito pouca importância, mas a qualidade disto que se exprime interiormente é da maior importância. No teatro, desde que o teatro conte uma história, nós estamos diante de alguma realidade que está em flutuação; quer dizer que a história por si mesma coloca questões diferentes que sobem e que descem. Às vezes, é muito ordinário e, depois, subitamente, a temperatura se transforma, depois alguma coisa de outra natureza se exprime. É exatamente parecido com o ator. O ator, na maior parte do tempo, é um homem desajeitado. É muito raro que um ator comece suficientemente jovem, com uma disciplina suficiente, para ter um corpo verdadeiramente preparado para seu trabalho. Pelo contrário, a maior parte dos atores que eu encontrei são, às vezes, muito pequenos; às vezes muito gordos; às vezes capazes de mexer muito bem as mãos mas péssimos com as pernas... Muitos cantores têm apenas uma voz e não podem se mexer, como há atores que têm uma grande capacidade de se exprimir, mas que têm uma potência vocal muito, muito reduzida.

Quando nós nos encontramos pela primeira vez, quando eu tive o prazer de convidar Grotowski a trabalhar com nossos atores, a beleza da experiência foi sua invisibilidade e sua impossibilidade. Ele exigia ao ator alguma coisa que era, por um curto tempo, impossível; e era muito bom que cada um sentisse que aquilo era impossível, porque nesse mesmo tempo o ator se dava conta de que aquilo não era uma glória, que não era um prazer, que não era uma razão para se vangloriar, se ele tivesse um corpo mal preparado. Não era uma fonte de satisfação dizer: "Eu sou bom ator e eu sou assim". Pelo contrário, ele se dava conta de que ele era assim, mas que isto era uma limitação trágica. Por outro lado, existiam, naquela época e ainda agora, muitos jovens atores, puros e inocentes, que trabalhavam muito seus corpos, que não comiam muito, que liam muitos livros de bolso sobre a espiritualidade e que pensavam que, dessa maneira, chegariam a ser bons atores. Aí também o resultado era trágico. Porque efetivamente alguma coisa neles era desenvolvida pela sua sinceridade, mas, quando se tratava de contar uma história, alguma coisa não podia passar com a mesma chama que o ator dotado, mas desajeitado, passava. Então, não podemos dizer que nem uma situação nem outra seja boa. Nós voltamos, novamente, a um ponto muito preciso do trabalho. É unicamente buscando esta grande unidade da qual fala Grotowski, através de um treinamento constantemente renovado, que um ator pode ter a esperança de ser a ponte de passagem para alguma coisa de uma qualidade superior. No entanto, não se deve ignorar que no teatro, que tem como função a expressão das histórias e o compartilhamento com o público das situações, toda essa atrapalhação do ator pode servir não como uma glória, mas como uma realidade. Se o ator é prisioneiro da atrapalhação, é trágico. Se com esta natureza desajeitada ele procura se abrir, mesmo que seja um pouquinho, então é possível que o público seja verdadeiramente tocado, porque o que ele vê é um homem imperfeito como nós todos e ele vê que esse homem imperfeito não é tão fechado e isolado como a gente pensa. O contexto teatral permite que ele seja aquilo que se torna o reflexo de uma vida maior que a sua e para isso é preciso que, continuamente, o apelo ao impossível seja feito e escutado.

JERZY GROTOWSKI – Vocês se lembram, provavelmente, de uma expressão de Brecht que dizia "É verdade, a origem do teatro é o ritual; mas o teatro começa ali onde o ritual não existe mais". Vocês sabem, a gente coloca em discussão a segunda metade dessa expressão, mas normalmente a gente aceita a primeira; no entanto, ela não é assim tão indiscutível. O ritual é apenas uma das fontes do teatro e eu vejo, ao menos, duas outras origens para o teatro que são de uma enorme importância. Uma, os *games*, os jogos das crianças, e a outra é o *storyteller*, o contador de histórias. Então, peguem este exemplo de que eu já falei e que Peter Brook repetiu no início, a história dos bistrôs. Sim, as pessoas dentro do bistrô se falam e isso é gracioso; suas palavras são lógicas, sua presença é vivaz e o sentido não passa. Porque a gente não tem necessidade dele. No teatro, nós também podemos ter uma imagem de um bistrô onde as pessoas se falam, cheias de vida e de graça, e onde o sentido não passa. Mas, no intento de contar uma história, o sentido pode passar: "Veja nosso comportamento dentro do bistrô". Do ponto de vista do *storyteller*, é sobre essa falta de sentido que se conta. Aqui, nós já temos uma diferença entre a vida e o teatro.

Ora, existe um problema da direção teatral, que está sempre ligado a esta capacidade de contar. Eu acho que isso deveria ser um dos primeiros temas de aprendizagem da direção teatral. Isto tem a ver com o deslocamento da atenção do espectador. Nós podemos ter um espetáculo onde tudo é perfeito, e, no entanto, nenhum sentido narrativo passa. Por exemplo: digamos que o espectador deva ver que em um certo momento eu toco Carla[2], mas ao mesmo tempo um outro ator passa aqui, ajusta a posição do microfone, e capta a atenção do espectador. Assim ninguém olha para mim quando eu toco Carla e, mesmo se este detalhe conta perfeitamente a história, ele passa desapercebido, porque alguma outra pessoa agiu ao mesmo tempo. Digamos, por exemplo, que Hamlet está ocupado com uma outra coisa, mas no momento em que ele tem uma reação que é essencial à compreensão da história, Ofélia começa a tremer e todo mundo olha para ela. Isso quer dizer que a gente não pode captar o detalhe necessário para reconstruir a história. Então, existe todo um aspecto da montagem, sobre um nível mais alto, mais complicado, que consiste em dirigir a atenção do espectador: neste momento o espectador deve olhar para cá, e em um outro momento para lá. Para isso, deve-se saber o que capta primeiro a atenção: é a sonoridade, o movimento, o quê? Então, com cada detalhe, trata-se de poder ter uma câmera invisível que se mexe. Quer dizer que o diretor trabalha como se portasse uma câmera invisível. Ele indica ao espectador – através da qualidade da ação, pelo fato dominante da ação – para onde ele deve olhar, o que deve escutar, para onde deve deslocar sua atenção. No cinema, faz-se isso durante a montagem, sobre a mesa de edição, mas no teatro não há mesa de montagem; é durante o espetáculo que a atenção do espectador deve passar de um detalhe a outro. Tem, então, todo um itinerário de atenção do espectador que deve ser criado. Porque o espetáculo real existe no mental do espectador, exatamente lá, pois é lá que acontece a montagem. Então é preciso conduzir os elementos de maneira propícia, itinerante. E onde está a montagem, onde se situa, digamos, o fenômeno? Se o espetáculo teatral funciona, muitos espectadores vão captar mais ou menos a mesma montagem, dentro do seu mental. É como em *O Príncipe constante*, onde os atores trabalharam por eles mesmos uma história diferente daquelas que os espectadores perceberam. Neste espetáculo, por exemplo, Ryszard Cieślak não representou de forma alguma um Príncipe constante do passado, ele tinha toda a sua história pessoal ali, mas os figurinos, as luzes, o arranjo do espaço, a maneira de cortar o texto, a relação entre o texto e as ações, tudo isso fez com que dentro do mental dos espectadores a história do Príncipe constante aparecesse: um prisioneiro dos Mouros, martirizado, que não se entrega espiritualmente – até o fim. Mas é dentro do espectador que isso acontece, é dentro do seu mental que a montagem desta história se faz e, se isto funciona, vários espectadores fazem mais ou menos a mesma montagem. No ritual, a montagem não se situa dentro do mental do espectador. No ritual, se nós temos cinquenta pessoas que fazem o ritual, eles devem fazer uns como os outros a mesma montagem. Nesse caso, a gente não se refere ao espectador como lugar da montagem, mas ao *performer* do ritual. Na verdade, a diferença entre o espetáculo e o ritual é o lugar onde se dá a montagem.

---

[2] Carla Pollastrelli, a tradutora de Grotowski que estava sentada a seu lado.

Existe um livro muito bonito, *Os três mosqueteiros*, de Dumas. Neste livro, um dos três mosqueteiros, Aramis, quer ser padre; aliás, ele tinha começado seus estudos para ser padre, mas era um perfeito soldado. Quando ele fala com seus amigos, quando analisa a ação militar, se pronuncia sempre como um teólogo. Em um outro romance de Alexandre Dumas, *Vinte anos depois*, Aramis tornou-se um padre de verdade, um bom padre jesuíta. Seus amigos o visitavam, observavam seu quarto, e viam por todos os lados pistolas, espadas, pinturas militares; o bom padre jesuíta fala com uma linguagem crua, como a de um soldado, e diz a seu amigo: "Você vê, desde que me tornei sacerdote, eu me exprimo sempre como um mosqueteiro". É meu caso. Quando eu fazia espetáculos, durante aquele período, eu me exprimia sempre com uma linguagem de alguém que faz o ritual, enquanto que, com os passar dos anos em que eu faço estudos sobre os rituais, eu faço esse trabalho totalmente com o mental de um diretor. Toda a maneira de analisar as coisas – eu vejo isso – é aquela de um diretor; é como se o ritual fosse analisado, não por um etnólogo, mas por um diretor. Sim, nesse sentido, eu sou como Aramis. Quando trabalhamos nesses dois domínios, o espetáculo e o ritual – aliás, no ritual há um forte elemento de *storyteller*, não se deve esquecer isso – aparecem frequentemente problemas de competência técnica dos atores e dos *performers*, que são muito parecidos. Por exemplo, e agora me refiro à questão de Georges, se trabalhamos sobre a voz porque cantamos canções, parece frequentemente que os ocidentais cantam segundo a notação sonora porque eles estão habituados a um sistema de notação, que se trata de notas escritas ou de registros em gravadores. Ora, o canto vivo é a qualidade vibratória. Os ocidentais cantam como se eles não vissem a diferença entre as caixas de ressonância; é como se eles não vissem a diferença quando a mesma melodia é tocada no piano ou no violão. Eu falo dos ocidentais que não são os reais especialistas. No início, é isto que deveriam descobrir: que o canto, sim, é a melodia – é a condição mínima –, mas a melodia não é todo o canto, a alma do canto está ligada à qualidade vibratória e não à melodia. Com a dança, os ocidentais, no início, faziam sempre confusão entre pousar os pés no chão e dançar. Na verdade, a dança é aquilo que acontece quando o pé está no ar. Os ocidentais que dançam batendo no chão podem fazer isso de uma maneira extremamente precisa, mas muito rapidamente nós descobrimos que não tem dança, eles dançam a notação do *stepping*. Eu digo os ocidentais; e os orientais? Eles não têm nenhuma intuição de organicidade, eles não sabem o que é isso. Com eles, no início, as dificuldades são outras.

Agora, o corpo como energia e a voz. O senhor falou do canto gregoriano. Notem a imobilidade do corpo no canto gregoriano. O que é isso? Alguns dizem que quanto mais os monges reprimem o corpo, mais a voz angelical sai. Isso quer dizer que o corpo completamente recusado, pecador, maldito, deve se transformar em voz; enquanto que a gente tem uma necessidade instintiva do corpo, a gente faz o corpo passar por dentro da voz. Esta instabilidade não é mecânica, é uma recusa que faz o corpo se transformar em canto, em canto angelical. Agora é uma outra história. É como as pessoas que se perguntam se é moral ou imoral comer carne de vaca, mas não se perguntam a questão prática: qual é o resultado? Se vocês derem de comer a uma galinha somente carne de vaca durante um longo período – é possível também com a gordura animal –, então o bico da galinha vai se transformar em bico de gavião. O mesmo acontece se vocês trabalharem com os macacos: há um grupo de teatro que faz isso na Itália que descobriu que eles devem dar aos macacos bananas e outras coisas do gênero, mas nunca carne de vaca, porque senão os macacos se tornam muito agressivos. Então, não é o problema moral de comer ou não carne de vaca, o problema é de qual tipo de energia você tem necessidade. Se vocês têm necessidade de uma energia mais guerreira, vocês precisam de muita carne de vaca, e se vocês precisam de uma energia mais serena, comam legumes! É a mesma coisa com o celibato; eu falo dos monges que cantam canto gregoriano. O problema não é: é moral ou imoral? A questão é: qual a necessidade energética que eles têm; qual energia deve se transformar em qual outra? É sempre o problema do tipo de energia – e de fazer subir e descer o nível energético – que vai se apresentar.

Somente uma observação a respeito dos jovens atores que são cheios de graça e que leem os livros necessários, propícios. Do meu ponto de vista, eles são como sapateiros – é muito importante dizer isso aqui na Itália onde existe uma multidão de pequenos grupos de jovens. É a esses jovens atores das companhias jovens que eu falo neste momento: vocês são como sapateiros muito jovens, todo mundo olha para vocês e diz: "Ah, como é belo como eles trabalham!" Mas ninguém olha para a qualidade dos seus sapatos. Dentro de cinco anos, todo mundo vai olhar para os seus sapatos, porque vocês terão perdido a flor da juventude da qual fala Zeami. Vocês não serão mais atraentes, interessantes, nós vamos jogá-los no lixo de uma maneira ou de outra se nesse entretempo vocês não tiverem aprendido a fazer sapatos excelentes. Em cinco anos, ninguém vai olhar para o seu charme, mas a qualidade daquilo que vocês poderão realizar. Então, atenção, agora nós não olhamos muito para os seus sapatos, mas como vocês trabalham de forma bela. É como se vocês tivessem uma bolsa de estudos, e que vocês devessem aprender, em sete anos, a descobrir os problemas técnicos, os segredos da profissão, quer dizer, ganhar a flor da mestria, para substituir a flor da juventude. Se vocês fracassarem nessa hora, as mesmas pessoas que agora glorificam vocês vão esquecê-los ou atacá-los. Isso não quer dizer que vocês devam se conformar com os sapatos da sociedade. Façam sapatos contra a sociedade dos outros, mas com mestria.

PETER BROOK – Isso que o senhor acabou de dizer me faz pensar em uma experiência que fizemos um dia. A gente gravou alguém que cantava *God save the Queen*, e com um gravador com velocidades diferentes, a gente começou a ralentar esta música. Então a música, que é esta que os ingleses conhecem de cor, e talvez também os italianos, ia ficando cada vez mais lenta, até que em um momento estava tão lenta que subitamente a gente não podia mais reconhecer que se tratava de *God save the Queen*. As notas chegavam... dong... dong... etc, e isso ultrapassava a capacidade do cérebro de integrar essas notas à melodia e, da mesma maneira, *God save the Queen* tocada além de uma certa velocidade também não era mais *God save the Queen*, a rainha também desaparecia. Ao mesmo tempo, a gente não pode dizer que existe uma regra absoluta que dita exatamente o tempo dessa canção e, mesmo se a gente pudesse estabelecer o tempo certo para hoje, para aqueles que estão aqui, para que a gente compreendesse que se trata de *God save the Queen*, este não será realmente o mesmo tempo certo para depois tocar *La ci darem la mano* [de *Don Giovanni*, de Mozart]. Então a gente pode dizer que, em tudo aquilo que o senhor acabou de contar, o desafio é o mesmo: qualquer que seja a necessidade, existe aquilo que é justo e que não é justo. Tudo aquilo que é pesquisa e tudo aquilo que é técnica, no campo do ritual, no campo do contador de histórias, no campo do jogo do qual o senhor falou, tudo isso gira em torno deste mistério que temos que tentar compreender todas às vezes. Este é o trabalho do laboratório, este é o trabalho do ensaio, e da representação, segundo as necessidades; o que é certo? Nós ficamos sempre diante disso.

GEORGES BANU – A segunda parte deste diálogo, nós poderíamos organizar em torno de um eixo que liga Peter Brook e Jerzy Grotowski. Peter Brook, em certo momento de sua vida, abandonou a grande instituição teatral, a *Royal Shakespeare Company*. Mas, de início, ele criou no seu seio uma miniestrutura alternativa, o *Lamda Theatre*, consagrado mais particularmente às experiências relacionadas a Artaud. Esta foi a ruptura inicial; em seguida veio a segunda, quando, a partir de 1968, ele deixou a Inglaterra e a *Royal Shakespeare Company* para formar, em Paris, o agora já célebre Centro Internacional de Pesquisas Teatrais (atual CICT). Grotowski rapidamente se distanciou da instituição teatral porque, logo depois de ter feito sua estreia no *Stary Teatr de Cracovie*, ele escolheu trabalhar primeiro em Opole, cidade minúscula da Polônia, depois em Wrocław, fundando, com Ludwik Flaszen, o histórico Teatro Laboratório. Por razões históricas e pessoais, ele abandonou o teatro e se engajou em um certo número de experiências fora da instituição[3]. Em seu percurso, nós encontramos este elemento comum que Peter Brook, em *O Teatro e seu espaço*[4], marca a importância que diz respeito à relação do artista com o interior e o exterior do teatro. Por qual razão, em um certo momento, essas rupturas se produziam; o que vocês esperam delas? Vocês tiveram a impressão de que vocês poderiam ir o mais longe possível ou, como disse Peter Brook um dia, com uma bela metáfora, que vocês continuaram "parados na borda da floresta?"

---

[3] Finalmente, um outro centro nasceu mais tard, o *Workcenter* de Jerzy Grotowski, em Pondera, na Itália, que se tornou, desde 1996, *Workcenter* de Jerzy Grotowski e Thomas Richards.

[4] *The empty space*, no original.

PETER BROOK – Raramente as questões que se colocam são verdadeiramente interessantes, mas aí eu creio que existe uma questão muito importante. Na base, é muito simples: até onde *a gente pode* ir e até onde *a gente deve* ir? Outro dia, eu li em um jornal um ataque muito forte contra meu trabalho, escrito por um jornalista inglês que disse: um diretor não deve se esquecer de que ele está lá simplesmente para apresentar peças; o teatro é apenas o teatro e é pretensão tentar empurrá-lo para mais longe. IsSo foi dito de uma maneira perversa e agressiva, mas a questão era completamente justa. Se a gente considerar que a base de todo ato público é uma relação entre aquilo que é apresentado e aqueles que recebem aquilo que é apresentado, a gente vê que é preciso, para que a troca seja real, um terreno comum. Aqui, por exemplo, eu vejo que vocês me escutam: se eu decido agora fazer a experiência de *God save de Queen* e de ir falando cada vez mais lentamente, eu poderia chegar a um momento em que todo mundo iria embora. Da mesma maneira que se eu falasse chinês sem tradutor. Eu estou usando exemplos muito banais, mas a gente pode dizer, com relação à vida interior de cada homem: existem véus e véus. Cada um compreende o que é o pudor. Existem certas coisas das quais a gente não gosta de falar em público, coisas que a gente não partilharia nem mesmo com nossas famílias e, ao mesmo tempo, cada ser gostaria de ir o mais longe possível dentro de toda relação. A gente compreende que o aprofundamento de uma relação é um enriquecimento. Então aqueles que trabalham no teatro sentem de uma maneira mais ou menos confusa que, se eles têm a possibilidade da escolha, eles não gostam de fazer parte da expressão da merda. Se eles têm a escolha, eles gostariam que aquilo que eles exprimem refletisse este nível superior de qualidade, esse sentido maior, essa energia de uma outra natureza de que nós falamos antes. Mas se a experiência se torna totalmente incompreensível, se mesmo a força ultrapassa um certo limite, isso pode criar para um espectador que não está preparado todo tipo de reações de recusa. É por isso que eu tento preparar de antemão a questão posta por

Georges, não para respondê-la, mas para dizer que realmente é uma questão muito forte: até onde *a gente pode* ir, até onde *a gente deve* ir, e é por isso que eu gostaria muito que vocês se conectassem com essa questão e nos trouxessem suas próprias experiências em torno dela.

JERZY GROTOWSKI – Sim, se a gente vai longe demais, mesmo com a mestria, e se então a força se torna grande demais, a gente repele o espectador. Então, o que fazer para explorar este terreno de jogo de forças muito poderosas? Como em um ciclotrão. É preciso fazer a experiência dentro das florestas para não colocar os outros em perigo. Este é um aspecto. E eu vou voltar a ele daqui a pouco. O outro aspecto: um dia Peter Brook me falou de uma viagem pelo Afeganistão, muitos anos atrás. E, então, ele disse o seguinte, que me tocou muito: "para encontrar o sepulcro de um santo que fez milagres, segundo a lenda, é preciso encontrar o mercado mais efervescente, porque os mercadores constroem suas lojas perto do sepulcro do santo, porque lá existe alguma coisa que dá sorte." Mas aí também existe um outro aspecto. O sepulcro do santo é invisível; aquilo que vemos é uma troca de bens, de objetos, o mercado no sentido positivo, e não no sentido do putanismo – digo bem, no sentido positivo. Existe a vida corrente, a vida normal, e, por trás de todo esse fenômeno da vida efervescente dita normal, existe o sepulcro oculto de um santo – quer dizer, uma verdade interior, se quisermos traduzir isso em uma outra metáfora. É isso o grande teatro. Sim, é isso o grande teatro.

Agora voltemos ao primeiro aspecto. Existe um texto de Jung que, se eu me lembro bem, foi encontrado depois de sua morte, e que representa a sua primeira tentativa de formular algumas frases sobre a individuação. Jung disse que o "eu" social, que é uma máscara social, é necessário para se estar integrado à sociedade. Mas para encontrar esta unidade completa do homem, para não ser "divisível" – é esta a origem da palavra indivíduo, *in-divido* –, é necessário se orientar em direção a alguma outra coisa, a um outro centro, que não é o "eu" social. Então, por necessidade própria, fazemos uma busca que é, aparentemente, completamente antissocial. E então Jung disse: "Se alguém realiza este tipo de aventura, ele será esmagado pela sociedade como um inimigo e isto será justo se ele não paga à sociedade". Jung diz: "Se eu estou em busca do indivíduo em mim mesmo, eu preciso pagar a sociedade cuidando dos doentes; em um tal caso, existe um equilíbrio entre meu interesse pessoal e o fato de que eu faço algo pela sociedade." Isso me parece muito importante. Antes, eu falei da atitude de Aramis em mim e eu disse que agora, quando eu trabalho – digamos – em torno de motivos tradicionais, quase rituais, é cada vez mais e mais a linguagem do diretor que aparece. Mas, eu penso, é somente o jogo paradoxal de Aramis: destes estudos que faço, as conclusões devem servir ao teatro; as pessoas com as quais eu trabalho devem aprender os elementos da profissão nas artes do espetáculo e, ao mesmo tempo, a minha ausência do próprio centro da criatividade teatral deve servir à presença de outros. Quando eu me pergunto como eu vejo esta situação, eu me lembro sempre do exemplo do velho Zózima, de *Os irmãos Karamazov*. Um dia, Aliocha pergunta a Zózima: "Mas o que é que o senhor tem em comum com estas pessoas do mundo, ou com estes camponeses? A vida deles é diferente, e o senhor vive uma vida destinada à ermitagem e à oração". E Zózima responde: "Não, você não tem razão, isto não é certo. Eu faço isso no lugar deles, e eles vêm aqui porque sabem que alguém faz este trabalho no lugar deles". Assim, minha ausência no lugar da criação teatral serve à presença de outros neste lugar, não no sentido metafísico ou metafórico, mas no sentido da profissão. Neste caso o fato de desaparecer dentro da floresta está justificado. De outra forma, não está.

GEORGES BANU – A terceira parte, e minha última questão, diz respeito ao que novamente liga o discurso sobre o teatro de Peter Brook e Jerzy Grotowski. Peter Brook elogiou Shakespeare muito frequentemente. Em seguida, comparou Tchecov a Shakespeare dizendo que ambos propuseram textos em que a presença subjetiva do autor é indistinguível, onde, então, de alguma maneira, o autor é anônimo. Então parece-me importante sublinhar o valor que Peter Brook dá a esta noção de anonimato do escritor como condição suprema para a realização de um texto, e também parece-me que no caminho que ele seguiu, quer dizer, que o conduziu de Shakespeare à Tchecov, e recentemente a *Mahābhārata*, encontramos perpetuamente este desejo de se agarrar aos textos, aos materiais que não comandam o mundo, mas que dão um tipo de visão anônima do mundo. Por outro lado, Jerzy Grotowski trabalha ultimamente sobre o ritual, como ele mesmo disse. Eu não sei se eu posso me permitir fazer esta confissão, mas parece-me que é importante para esta questão: no quadro do grupo que ele coordenava na época do Teatro das Fontes, ele desenvolvia através dos tempos um ritual, e ele conta que no momento em que um dos membros do grupo voltou para sua casa no México, os velhos da cidade perguntaram-lhe: o que você aprendeu na Europa? Ele então mostrou este ritual e, depois, este ritual foi integrado às práticas da cidade. Parece que, nesta história, encontramos de novo os valores do anonimato. A questão que eu gostaria de propor é: como explicariam neste momento do percurso dos senhores esta atração pelo anonimato? Esta atração por aquilo que não leva a marca imediata da subjetividade, mas, ao contrário, que vai em direção a uma obra que aparentemente não é assinada, que aparentemente não é a obra de uma subjetividade? Para concluir, eu gostaria de citar, de memória, uma bela frase de Borges: "Eu não gostaria simplesmente de ser um autor de uma obra, mas, sim, autor de um mito, que se comunicaria através das gerações, tendo meu nome esquecido". Então minha questão diz respeito exatamente a esta passagem, esta atração, da subjetividade em direção ao anonimato como horizonte da atividade.

JERZY GROTOWSKI – A gente diz que o autor da Bíblia é o Espírito Santo, mas se nós pegarmos os diferentes pedaços da Bíblia podemos, em certas passagens, ao menos, advinhar os supostos autores. Mas, assim mesmo, de qualquer maneira, eu concordo que é melhor olhar a Bíblia como uma criação do Espírito Santo, porque podemos muito bem considerá-la também como uma enorme biblioteca. Agora, e Shakespeare? Existe um nome, mas existe sempre a suposição de que foi um outro que escreveu suas peças. Teria sido Bacon, teria sido Marlowe, teria sido algum outro? Por que essas questões? Eu não acho que é porque nos perguntamos como um simples ator pôde se tornar um grande escritor, mas, muito mais, porque Shakespeare é como a Bíblia – é evidente que o Espírito Santo escreveu estas peças. Então, existe alguma coisa que é um pouco constrangedora que é William Shakespeare, se a gente não disser que só se trata de um pseudônimo. O Espírito Santo tomou um pseudônimo, William Shakespeare e Dostoïevski, mas é a mesma coisa, é evidente que foi o Espírito Santo que as escreveu. Dostoïevski, quando escreveu enquanto ele mesmo, quer dizer, enquanto jornalista, era horrível. Seus escritos não são somente enormemente reacionários (aquilo que no mundo atual poderiam considerar como uma vantagem), são textos muito idiotas – eu falo de textos que ele escreveu enquanto jornalista, quando ele escrevia artigos para jornais. Mas os romances, foi alguma outra coisa que os escreveu, é certo que é um pseudônimo; o verdadeiro autor é o mesmo autor da Bíblia. É aqui que vemos que, no ápice da criatividade, mesmo se ela não é anônima, existe uma força impessoal. E aí, eu me desculpo por dizer isso, mas em certos aspectos da criatividade do próprio Brook, existe isso, é o mestre nele que o faz se tornar quase impessoal.

Segundo ponto: sim, eu trabalho com cantos muito antigos e formas de dança tradicional muito antigas, e também com outras coisas, ligadas simplesmente à profissão, à técnica, às técnicas da profissão. Mas agora eu quero falar somente do canto. Tomemos o canto que a gente diz ter sido criado pelo povo. Isto quer dizer que o autor foi esquecido ou que praticamente não existiu: há o canto. Com o canto tradicional pleno, quando a qualidade vibratória é perfeitamente realizada, é a mesma coisa que com o Avesta: não há necessidade de se traduzirem as palavras; a própria vibração comunica o conteúdo. É verdade que não é, de jeito nenhum, o problema da melodia – a melodia deve ser perfeitamente mantida, senão nada funciona –, mas existe uma via da qualidade vibratória que é como uma linguagem direta. Isso não é tudo: as pessoas, quando elas começam a tocar alguma coisa que está ligada a uma velha tradição, imaginam imediatamente que devem se jogar em estados bizarros; elas dizem, por exemplo, que é preciso procurar o "transe da possessão", isto que conduz sempre a uma besteira. Quando trabalhamos em um canto muito antigo, não é na possessão que se deve pensar; é preciso se aproximar do canto como se ele fosse uma pessoa: nós somos cinco e cantamos cinco diferentes velhos cantos, não devemos procurar nenhum estado de possessão, devemos procurar descobrir o canto como uma pessoa. É como se o canto *fosse uma pessoa*. No início, as questões podem ser muito intermediárias: é um canto masculino ou feminino, o canto é um ser quase-humano ou quase-animal, ele é um ser jovem ou um ser extremamente velho? Evidentemente, existem entre esses dois registros várias possibilidades. O autor é anônimo e a pessoa do canto é a pessoa que canta. Mas o canto como pessoa não é a pessoa que canta, não é a pessoa que a cantou primeiro, não é a pessoa que criou o canto: o canto *é* uma pessoa e cantando eu devo descobrir isso. Tudo isso chega como o topo de uma mestria extremamente precisa. É a mesma coisa com a dança tradicional, e é a mesma coisa com o que Stanislavski chamou de ações físicas. É aí que vemos que trabalhando sobre coisas tão antigas nós chegamos finalmente aos problemas fundamentais da profissão artística; não há nenhuma possibilidade de se aproximar das qualidades tradicionais sendo amador. Nenhuma possibilidade. Não é o teatro de participação, nem o parateatro, nem o Teatro das Fontes. Não é isso. É preciso resolver todos os problemas de precisão técnica e chegar finalmente a um ponto que é como esta radicalidade das forças perigosas de que Brook falou; perigosas no sentido de que isso não pode servir diretamente ao espectador. Isso antes o repele muito mais, mas pode servir aos atores; isso pode servir às pessoas que trabalham sobre a arte. Então, se trabalhamos dentro deste tipo de monastério estranho, como o *Workcenter* em Pontedera, na verdade não trabalhamos em um monastério diante da religião, mas sim diante do teatro. E a religião, onde se encontra? Mas esta é a questão: para que nos serve a arte? Será que é um veículo para alguma coisa ligada a nosso desenvolvimento interior? Essa questão se coloca tanto nas atividades públicas quanto em um laboratório.

PETER BROOK – Eu acho que é muito bom que nós nos detenhamos agora diante da dificuldade. Vocês veem, em tudo isto que foi dito, a que ponto a dificuldade é real. Já falar de subjetivo, não-subjetivo e anônimo cria uma dificuldade e um mal entendido. A gente pensa compreender e não compreende nada. A gente viu os alunos de Brecht tentando fazer um teatro objetivo. Na pior das hipóteses é totalmente frio, e totalmente subjetivo, porque é uma projeção de um ponto de vista frio, preciso e esquemático sobre a matéria movente do mundo. Se um diretor tenta conscientemente ser humilde e simples, não é certo que conseguirá ser. Se, pelo contrário, ele recusa esSa questão, ele é apenas um ditador; nada de interessante pode sair dele. Se um ator se põe diante de um grande papel, como Hamlet, e tenta dar seu ponto de vista, sua interpretação do papel, na maior parte do tempo, é sem interesse. Toda pessoa inteligente deve se encontrar dentro da indiferença absoluta diante da nova leitura de uma grande peça por um diretor ou um ator. E daí que um ator tenha descoberto que Hamlet é homossexual? Ou que Coriolano é um fascista? O que ele pode fazer com isso? Por outro lado, se o ator diz: eu quero me colocar totalmente a serviço do papel de forma que eu desapareça dentro do anonimato, podemos dizer: que inveja! Então vemos que se trata de servir ao Espírito Santo de que o senhor acabou de falar, para servir a alguma coisa de tamanha grandeza, e tão incompreensível, que aquilo que é coberto por estas palavras pobres exigem tudo que um homem pode mobilizar em si. É por isso que a gente vê que o ator ideal é a imagem de um homem perfeito, ou seja, de um homem que é totalmente rico e presente com tudo aquilo que ele tem de único em si e ao mesmo tempo livre e distante, ou seja, ele deve ser como uma luva onde a mão está fortemente dentro e não totalmente dentro, onde a luva tem a força da mão e a abertura da luva vazia. A gente vê que está diante de paradoxos, de enigmas, e é por essa razão, quando o senhor fala da exigência profissional, que é unicamente por este caminho de estudos precisos daquilo que é o homem, daquilo que é a relação entre o que a gente vê e o que a gente não vê, aquilo que é de uma qualidade extraordinária, aquilo em que se situa o teatro. Então a dificuldade real e absoluta é ser, ao mesmo tempo, totalmente humano e totalmente anônimo, porque aquilo que é anônimo não tem a coloração do humano, e tudo que é humano esmaga a pureza do anonimato. Então a única coisa positiva, diante desta dificuldade, que por um pequeno momento pode nos reunir todos, é aquilo a que chamamos teatro, um campo de experiência onde este enigma pode ser continuamente afrontado. E então é preciso ficar diante da dificuldade.

GEORGES BANU – Perplexo, como diante da Lei... como dizia Kafka. Eu agradeço Jerzy Grotowski e Peter Brook.

1989

GROTOWSKI ÉTAIT UN MYSTIQUE! [1]

Uma reportagem pessoal sobre o colóquio *2009 Année Grotowski* acontecido em Paris de 17 a 21 de outubro de 2009

por Celina Sodré *

Começo esta reportagem para falar da aventura espiritual que se configurou, para mim, acompanhar em Paris o colóquio do *2009 Année Grotowski*. Pode parecer incongruente falar de aventura espiritual, em se tratando de um relato sobre um evento eminentemente acadêmico. Em princípio temos uma espécie de paradoxo, já que a academia e a espiritualidade, aparentemente, se estranham e se excluem, reciprocamente, dentro do senso comum.

O ano de 2009 foi declarado *Année Grotowski* pela UNESCO. Os motivos: 50 anos da criação da companhia polonesa Teatr Laboratorium, 25 anos da sua dissolução e 10 anos da morte de Grotowski, seu criador.

A data foi comemorada com seminários, colóquios, palestras, congressos e mostras, nos EUA, na University of New York e Tisch School of the Arts, na University of California; em Wroclaw, no Instytut Jerzego Grotowskiego; na Inglaterra, na University of Kent; na Itália, na Università 'La Sapienza'; na Turquia, na University of Istambul; em Cuba, no Centro Teórico-Cultural Critérios; no Rio de Janeiro, na UNIRIO, e em outros países e universidades do mundo.

Em Paris, em outubro, o evento *2009 Année Grotowski à Paris* foi organizado pelo The Grotowski Institute, da Polônia, Université Paris Sorbonne, Centre Pompidou, Théâtre des Bouffes du Nord e outros organismos estatais e diplomáticos.

---

* Celina Sodré é diretora do Studio Stanislavski e do Instituto do Ator - Instituto de Pesquisa da Arte do Ator e coordenadora do Grupão Grotowski. Atualmente está escrevendo tese de doutorado em Artes Cênicas na UNIRIO, que tem como tema as conferências de Jerzy Grotowski no *Collège de France* (1997/98).

Fui a Paris acompanhar os cinco dias de conferências, filmes e debates. Foram 27 palestras. Lá falaram George Banu, Jack Lang, Jean-Marie Pradier, Ludwik Flaszen, Marc Fumaroli, Marco de Marinis, Monique Borie, Patrice Pavis, Peter Brook, Richard Schechner, Valentine Temkine, e outros teóricos, críticos de várias partes do mundo. O evento se estendeu entre um auditório do Centre Pompidou e um do Collège de France, com uma noite especial, *Soirée Grotowski*, no teatro de Peter Brook, o Bouffes du Nord.

O primeiro dia do colóquio tinha como tema *Grotowski, la scène, la France, la contre-culture* [2] e foi aberto por Jack Lang, ex-Ministro da Cultura da França que, em seu discurso de abertura, construiu uma analogia entre o dito de Michelangelo, a respeito do fato de que ele não esculpia, mas, sim, retirava os excessos de mármore para que aquilo que estava oculto lá dentro do bloco pudesse ser visto, e a ação do trabalho de Grotowski sobre os atores. A formulação dessa analogia traz a questão da via negativa, que sempre foi, e é, uma articulação determinante no processo de formação do ator grotowskiano. Lang falou ainda da dimensão poética do teatro de Grotowski.

Ainda neste primeiro dia, Georges Banu e Ludwik Flaszen travaram um diálogo em que Flaszen, o parceiro de Grotowski na criação do Teatro Laboratório, destacou, como um elemento importante a ser estudado hoje, o caráter interdisciplinar do itinerário de Grotowski, incluindo nos seus campos de ação a antropologia, a teologia, a filosofia, a foniatria, a fisiologia do corpo humano, além do próprio teatro. Falou ainda da identidade, que ele vê, entre a trajetória de Grotowski e a de São Francisco de Assis, mencionou a influência do livro de Rilke sobre Rodin, *Sur Rodin* [3], para falar da inspiração plástica de Rodin sobre o trabalho de Grotowski, e, sem sair das artes plásticas, construiu um paralelo com o trabalho do russo Malevich, criador do movimento do suprematismo, na sua busca do absoluto. E, falando das 'fórmulas' forjadas no Teatro Laboratório, que marcaram a história do teatro, ele disse:

> [...] o sentido dessas 'fórmulas' apesar das suas ressonâncias mágicas, sempre foram práticas. O ato do ator como 'união entre disciplina e espontaneidade' significa que a estrutura das 'ações' é elaborada com precisão. É essa unidade paradoxal que torna o ato criador, espontâneo e vivo. Essa unidade insufla uma intensidade excepcional aos fenômenos da vida em cena. O ator grotowskiano, mestre das contradições, não é um intérprete. É o organismo do ator que é como um vaso onde se transformam as energias e onde a fisiologia se torna espiritual e o espírito fisiológico. [...]

Mas, talvez, o momento mais comovente e instigante da fala de Flaszen tenha sido quando contou sobre a grande surpresa, que ele e os outros membros do Teatro Laboratório tiveram, quando encontraram Grotowski no aeroporto de Shiraz, na Pérsia, em 1970. Grotowski tinha feito sua segunda viagem à Índia e ao Kurdistão por seis semanas. A realidade é que eles não reconheceram Grotowski: ele tinha perdido mais de 30 quilos, usava uma barba curta, óculos de lentes transparentes e roupas claras, indianas. Flaszen fala, então, da metanóia [4]. E Grotowski diz a eles: "Eu sempre fui assim, só que vocês não viam!"

A participação de Richard Schechner se deu através de uma áudio-conferência em que ele narrou, de Nova York, episódios a respeito da formação do seu *Manhattan Project*, que começou com um grupo de atores que fizeram, junto com ele, um *workshop* com Grotowski em 1967. Ele também mencionou a mesma questão da metanóia, da mudança da aparência física, do abandono dos óculos escuros de Grotowski. Schechner diz que antes dessa mudança era como se ele estivesse disfarçado, como se as reviravoltas do seu percurso fossem se refletindo na sua aparência, na sua fisicalidade.

O segundo dia do colóquio foi de filmes dos espetáculos do Teatro Laboratório, *Akropolis* e *O Príncipe constante*, e documentários *Training al Teatro-laboratorio di Wroclaw, O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski* e *Grotowski ou... Socrate est-il polonais?*

A terceira jornada do colóquio, dia 19 de outubro, começou às 19h no Théâtre des Bouffes du Nord, o teatro de Peter Brook, sede da sua companhia, sob o título de *Soirée Grotowski*. Depois de uma introdução curta de Ludwik Flaszen, a programação da noite começou com a apresentação de um filme inédito na França: *L'Acteur total: en memoire de Ryszard Cieślak*, de Krzystof Domagalik, de 1994, sobre a vida de Riszard Cieślak, o ator emblemático do Teatro Laboratório. Um filme documentário feito para a televisão polonesa. A projeção do filme, que realmente se constitui em um documento pleno de revelações a respeito da trajetória artística e pessoal de Cieślak, foi carregada de emoção, já que na plateia estava a filha de Cieślak com sua mãe. Em seguida, dois atores, Sylvain Corthay e Andrzej Seweryn, fizeram uma leitura de uma conversa com Cieślak, no seu camarim, em 03 de abril de 1986. Essa leitura, muito simples, sem nenhuma carga teatral ou dramática, se deu com os dois atores sentados a uma pequena mesa no centro do palco; Seweryn lia as falas de Cieślak e Corthay, que trabalhou com Peter Brook em *Orghast*, do seu interlocutor. A 'cena', ali no teatro de Brook, deu conta do conceito do 'teatro das formas simples' no qual ele tanto insiste e defende com a sua prática.

Em seguida o *Rencontre avec Peter Brook,* anunciado no programa. A fala de Brook causou comoção à plateia superlotada do teatro. Nesta fala Peter Brook, em um dado momento, depois de falar de Grotowski como um profeta do presente, e da importância de pensar a arte como um veículo[5], como um trampolim, provocou uma suspensão geral na respiração da sala do Bouffes du Nord. A minha respiração como a de todos os presentes se suspendeu também: era como se alguém finalmente estivesse dizendo o que todo aquele inconsciente coletivo dizia ininterruptamente e não ousasse transformar em palavras assim cruas e nuas: - *Grotowski était un mystique!*

Ele falou e o silêncio assentiu. No final, disse: "Nós podemos ir muito mais longe hoje graças a Jerzy Grotowski!"

Depois do final da sua fala, que era a última daquela noite, todos aplaudiram, de pé, por alguns longos minuto. O aplauso era duplo: aplaudiam Brook e Grotowski, os dois amigos irmanados ali. Depois dos aplausos todos falavam freneticamente e uma alegria geral se espalhou pela sala, uma energia calorosa e transbordante como a que Grotowski tinha a capacidade de transmitir quando estava vivo.

Este episódio aconteceu no terceiro dia do colóquio e, de uma certa maneira, deu o tom dos próximos dias. Afinal, os que estavam ali queriam e precisavam ouvir colocações não tão livrescas, precisavam que o espírito da irreverência grotowskiana se apresentasse, se materializasse, exatamente como Brook tinha realizado. A homenagem não podia trair o homenageado.

No *Dicionário Aurélio,* a palavra místico, no seu sentido como substantivo, é definida assim: "aquele que, mediante a contemplação espiritual, procura atingir o estado extático de união direta com a divindade". E, assim, esse espírito foi marcando as falas pelos dois dias seguintes do colóquio.

---

[1] *Grotowski era um místico!*: fala de Peter Brook na sua palestra de 19 de outubro de 2009, no Théâtre des Bouffes du Nord, na *Soirée Grotowski* dentro do programa do colóquio do *2009 Année Grotowski* –UNESCO.

[2] Grotowski, a cena, a França, a contracultura.

[3] *Sur Rodin*, de Rainer Maria Rilke. Paris: André Versaille Éditeur, 2009.

[4] Segundo o *Aurélio*, "transformação fundamental de pensamento ou de caráter; conversão espiritual".

[5] Título da quarta e última fase (1986-1999) do trabalho de Jerzy Grotowski.

CRONOLOGIA

NOVEMBRO de 1955

Jerzy Grotowski, então estudante em Moscou, vê a encenação de *Hamlet* de Peter Brook com a Royal Memorial Theatre, que estava em turnê no Vakhtangov Theatre de Moscou.

JANEIRO de 1964

Peter Brook ouve falar pela primeira vez do trabalho de Jerzy Grotowski, durante a temporada do Teatro da crueldade, por Michael Kustow que tinha visitado o Teatro Laboratório das Treze Fileiras, em Opole, em abril de 1963.

3 de AGOSTO de 1965

Peter Brook convida Grotowski a Londres para falar do trabalho do Laboratório e apresentar o documentário de Michael Elster sobre o seu teatro, *A Postcard from Opole*, incluindo extratos de *Doctor Faustus*.

1966

Peter Brook vê *O Príncipe constante*, em junho, em Paris. Ele convida Jerzy Grotowski e Ryszard Cieślak para dirigir um *workshop* para os atores da *Royal Shakespeare Company* em Londres, durante os ensaios de *US* (estreia em 13 de outubro de 1966); o *workshop* acontece de 1º a 10 de agosto. Brook traduz as propostas de Grotowski durante o trabalho e escreve mais tarde um artigo sobre esta experiência para o *Flourish*, o jornal do *Royal Shakespeare Theatre Club* (Stratford-upon-Avon, outono de 1966). O texto de Grotowski "*Em busca de um teatro pobre*" aparece no mesmo número em uma forma resumida intitulada *Plea for a poor theatre (Defesa para um teatro pobre)*. Eugenio Barba retomou este mesmo texto para fazer o prefácio de *Em busca de um teatro pobre*, de Jerzy Grotowski, de início publicado por Odin Teatrets Forlag, Holstebro, 1968.

1968

Peter Brook escreve sobre o trabalho de Grotowski em seu livro *The empty space* (*L'espace vide*[1], Le Seuil, Paris, 1977) e filma a apresentação do filme *Akropolis*, feito por James McTaggart no outono de 1968 e transmitido pela televisão americana em 12 de janeiro de 1969.

VERÃO de 1970

Peter Brook e Jerzy Grotowski dão uma coletiva de imprensa, juntos, no IV Festival de Artes de Chirãz, Irã.

OUTONO de 1973

O Teatro Laboratório de Grotowski e o Centro Internacional de Pesquisas Teatrais (CIRT[2]) de Brook se encontram na *Brooklyn Academy of Music*, em Nova York, para uma sessão de trabalho em comum, fazendo a síntese dos três anos de pesquisa de Brook.

16-19 de JUNHO de 1975

Peter Brook participa das atividades da *Université de recherches, Théatre des Nations*, da qual Grotowski é o diretor em Wrocław; Brook, traduzido do francês por Jerzy Grotowski, dirige um *workshop*, encontra o público (18 de junho) e apresenta o filme documentário sobre sua expedição africana de 1972-1973.

24 de NOVEMBRO de 1975

Peter Brook e Jerzy Grotowski se encontram em Mirano, dentro do programa da *Université de recherches II*, organizado pelo Teatro Laboratório para a Bienal de Veneza.

25 de MARÇO - 3 de ABRIL de 1976

Peter Brook convida Ryszard Cieślak para fazer testes de câmera para o papel de Gurdjieff em seu filme *Encontro com homens notáveis*, que saiu em 1979.

1980

Peter Brook apresenta o filme *With Jerzy Grotowski. Nienadówka 1980* feito por

---

[1] Traduzido para o português como *O Teatro e seu espaço*, pela Editora Vozes. N.T.

[2] *Centre International de Recherches Théâtrales*. N.T.

Jill Godmilow e produzido por Mercedes Gregory para o *The Manhattan Project/ Atlas Theatre Co.*

30 de MARÇO de 1982

Convidado por Jerzy Grotowski, Peter Brook participa de uma das conferências dadas por Grotowski no *Istituto del Teatro e dello Spectacolo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Studi di Roma,* sob a iniciativa de Ferruccio Marotti. Ele apresenta seu trabalho e os documentários sobre a visita do seu grupo à Austrália.

9 -11 de JUNHO de 1983

Encontro em Santarcangelo, Itália, "Allo Zenith del teatro: Jerzy Grotowski e Peter Brook" ("No zênite do teatro: Jerzy Grotowski e Peter Brook") no programa do seminário *Utopia del laboratorio (A utopia do laboratório)* com a participação de Jerzy Grotowski e Peter Brook (9 de junho), Georges Banu, Monique Borie, Ryszard Cieślak, Fabrizio Cruciani, Ludwik Flaszen, Anna Godi, Jerzy Gurawski, Isabella Imperiali, Egisto Marcucci, Ferruccio Merisi, Renata Molinari, Yoshi Oida, Carla Pollastrelli, Raymonde Temkine e Ugo Volli, organizado pelo *Istituto di Cultura Teatrale* e *Emilia Romagna Teatro.*

23 de AGOSTO de 1983

Peter Brook escreve uma carta de recomendação para o *Objective Drama Project,* de Jerzy Grotowski (programa universitário de pesquisa sobre os elementos técnicos objetivamente eficazes) enviada à Universidade da Califórnia, Irvine, da qual ele se torna conselheiro em março de 1984.

SETEMBRO 1984

Peter Brook convida Ryszard Cieślak a se juntar a seu grupo internacional em Paris para trabalhar na adaptação de *Mahābhārata;* Cieślak faz o papel do rei cego Dhritarashtra na versão francesa (1985) e inglesa (1987), depois na versão inglesa filmada (1989) do espetáculo.

AGOSTO 1986

Início da colaboração entre o Centro Internacional de Criações Teatrais (CICT) de Peter Brook em Paris e o *Workcenter* de Jerzy Grotowski em Pondetera.

14 de MARÇO de 1987
Peter Brook e Jerzy Grotowski falam em um encontro em Florença (Itália) sobre o programa de atividades do *Workcenter*; o discurso em francês de Peter Brook foi publicado em seguida com o título *Grotowski, l'art comme véhicule (Grotowski, a arte como veículo)*. Um outro texto, que pode ser entendido como a resposta de Jerzy Grotowski à última questão de Brook, foi publicado com o título *Le Performer* (inicialmente pela *Art-Press*, Paris, em maio de 1987, baseado nas notas de Georges Banu). Os dois textos apareceram em versão trilíngue (inglês, francês e italiano), na publicação *Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski / Workcenter of Jerzy Grotowski*, Pontedera, *Centro per Sperimentazione e la Ricerca Teatrale*, 1988.

27 de OUTUBRO de 1988
Discurso de Jerzy Grotowski na ocasião do lançamento da tradução italiana da obra de Peter brook, *The shifting point* (*Points de suspension*, Le Seuil, Paris, 1992) no *Teatro Ateneo de Rome*, Itália. Evento organizado pelo Teatro Ateneo da Universidade de Roma *La Sapienza*.

05 de MAIO de 1989
Peter Brook recebe o prêmio Europa para o teatro. Encontro entre Grotowski e Brook, "Dal cammino alla via", em Taormina, na ocasião do simpósio organizado pela Taormina Arte e a Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT), um diálogo entre os artistas publicado por Georges Banu, em 2004, na obra bilíngue *La voie de Peter Brook/Peter Brook's journey*.

24 de SETEMBRO de 1989
Discurso de Peter Brook na Conferência *Grotowski aujourd'hui (Grotowski hoje)* organizada no Bouffes du Nord, Paris, pela iniciativa de Michelle Kokosowski e da Académie Expérimentale des Théâtres, sob patrocínio do ministro da Cultura francês Jack Lang; outros participantes: Raymonde Temkine, Roberto Bacci, Carla Pollastrelli, Georges Banu. O encontro termina com um diálogo entre Peter Brook e Jerzy Grotowski.

6 - 7 de OUTUBRO de 1989
Testemunho de Peter Brook no Simpósio *Grotowski, la presenza assente*

(Grotowski, a presença ausente) no Teatro Storchi em Modena, Itália; primeiro dia (6 de outubro) intitulado "Grotowski, l'impatto sul mondo teatrale" ("Grotowski, o impacto sobre o mundo teatral") com os discursos de: Eugenio Barba, Maria de la Luz Hurtado, Franco Quadri, Renata Molinari, Anatoli Vassiliev, Gianni Manzella, Piergiorgio Giacchè, Michail Schvydkoi; segundo dia, "Grotowski, l'arte come veicolo" ("Grotowski, a arte como veículo") com os testemunhos de: Ferdinando Taviani, Georges Banu e Peter Brook, seguidos de uma fala de Grotowski sobre seu trabalho atual, depois de uma sessão de perguntas e respostas. O discurso de Peter Brook foi em seguida transcrito por Edgar Ceballos e publicado com o título "La calidad como guia de actividades" na tradução espanhola de Margherita Pavia e Cécile Laversin no número especial de *Mascara* consagrado a Jerzy Grotowski (outubro 1992/janeiro 1993, nº 11-12, 3º ano, p. 122-7, reimpresso em outubro de 1996).

09 de DEZEMBRO de 1990

Fala de Peter Brook e Jerzy Grotowski no *Théâtre de l'Odéon*, em Paris, em homenagem a Ryszard Cieślak, falecido em 15 de junho de 1990, no programa do simpósio *Secret de l'acteur (Segredo do ator)*, organizado pela *Académie Expérimentale des Théâtres* em colaboração com o *Théâtre de l'Europe*; os discursos foram, em seguida, publicados em *Ryszard Cieślak, acteur emblème des années soixante (Ryszard Cieślak, ator-emblema dos anos sessenta)*, obra coletiva sob a direção de Georges Banu, Paris, Actes Sud-Papiers/Académie Expérimentale des Théâtres, 1992.

8-10 de FEVEREIRO de 1991

Conversação conduzida por Peter Brook entre Bruno de Panafieu, Michel de Salzmann e Jerzy Grotowski sobre a obra sobre G. I. Gurdjieff (diálogo publicado sob o título de "C'était une sorte de volcan" ("Era um tipo de vulcão"), em *Georges Ivanovitch Gurdjieff:* textos reunidos por Bruno de Panafieu, *Les dossiers H/L'age d'homme*, Paris, 1992, 1993, depois publicado em inglês, "A kind of Volcano" em *Gurdjieff: Essays and reflections on the man and his teaching*, ed. Jacob Needleman and George Baker, Nova York, Continuum, 1996.

24 de MARÇO de 1997

Grotowski dá a primeira das nove conferências do Collège de France no *Bouffes* du Nord, Paris; gravação da série *La "Lignée organique" au théâtre et dans le rituel (A "Linhagem orgânica" no teatro e dentro do ritual)*, publicada em seguida em áudio-cassetes por *Le livre qui parle*, Coleção Collège de France.

14 de JANEIRO de 1999

Jerzy Grotowski morre em Pontedera, Itália.

Informações recolhidas
por Grzegorz Ziółkowski[3]

---

[3] Nascido em 1970, Grzegorz Ziółkowski é diretor, jornalista e universitário. Diretor de Programa do Instituto Jerzy Grotowski em Wrocław e especialista em teatro contemporâneo, publicou notavelmente na Polônia uma obra consagrada a Grotowski, *Guslarz i eremita (Bruxo e eremita)*.

FONTES[1]

Grotowski. De início, publicado por *Flourish*, o jornal da Royal Shakespeare Theatre Club, em Stratford-upon-Avon, em outono de 1966. Foi em seguida usado como prefácio em *Em busca de um teatro pobre*, de Jerzy Grotowski, Odin Teatrets Forlag, Holstebro, 1968, p.11-13. Em seguida, ele aparece corrigido, também intitulado "Grotowski", na obra de Peter Brook *The shifting point: Theatre, Film, Opera, 1946-1987*, Harper and Row, Nova York , 1987, também como na versão inglesa *The shifting point. Forty years of theatrical exploration, 1946-1987*, Methuen Drama, Londres, 1988, p. 37-40 e, enfim, na versão francesa *Points de suspension*, Le Seuil, Paris, 1992, p. 61-65.

O teatro sagrado. Extraído de *L'espace vide*, Peter Brook, Le Seuil, Paris, 1977, p. 83-85. Edição original: *The empty space;* McGibbon & Kee, Londres/Atheneum, Nova York, 1968, p. 60.

Apresentação do filme *Akropolis*, realização por James McTaggart, PBL, 1968.

Artaud e o grande quebra-cabeças. Extraído de *Points de suspension*, Peter Brook, Le Seuil, Paris, 1992, p. 65-66. *The shifting point: Theatre, Film, Opera, 1946-1987*, Nova York, Harper and Row, 1987; edição inglesa *The shifting point. Forty years of theatrical exploration, 1946-1987*, Londres, Methuen Drama, 1999, p. 40-41. De início publicado em *Travail théâtral* (Lausanne), inverno de 1973, nº 10.

Apresentação do filme *With Jerzy Grotowski. Nienadówka 1980*, realização por Jill Godmilow. Produzido por Mercedes Gregory para o *Manhattan Project/Atlas Theatre Co.*

---

[1] Esta coletânea, sem "Testemunhos sobre Ryszard Cieślak", foi publicada em polonês sob direção de Georges Banu e Grzegorz Ziółkowski, com o título *Teatr jest tylko formą, O Jerzym Grotowskim*, Instituto Grotowski, Wrocław, dezembro de 2007 e em inglês sob a direção de G. Banu, G. Ziółkowski e Paul Allain, com o título *Theatre is just a form, On Jerzy Grotowski*, Instituto Grotowski, Wrocław, em janeiro de 2009. Peter Brook fez algumas modificações em certos textos antes publicados.

Carta de recomendação para o *Objective Drama Project*, de Jerzy Grotowski, endereçada ao professor Jaime E. Rodriguez, Paris, 23 de agosto de 1983.

Grotowski, a arte como veículo. Nova tradução francesa depois da versão revista pelo autor, publicada em *The Grotowski Sourcebook*, edição Richard Schechner et Lisa Wolford, Londres e Nova York: Routledge, 1997, p. 379-382 (edição corrigida 2001). Primeira versão trilíngue (inglês, francês, italiano) em *Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski / Workcenter of Jerzy Grotowski*, Centro per sperimentazione e la ricerca teatrale, Pontedera, 1988.

Uma sensibilidade absoluta. Entrevista de Peter Brook por Krzysztof Domagalik, 1° de julho de 1993, Paris, para o documentário deste último intitulado *"Aktor calkowity". Wspomnienie o Ryszardzie Cieślaku (1937-1990) ("O ator total". Homenagem a Ryszard Cieślak)*, Ed. Krzysztof Domagalik, traduzido por Anna Wotjas, tradução editada por Zbigniew Osinski, notas de Zbigniew Osinski. *Notatnik Teatralny*, 1995 n° 10 (primavera-verão), p. 35-39.

Mártir e contador. Extraído de *Oublier le temps*. Trad. Dominique Edde, coll. "Fiction & Cie", Le Seuil, Paris, 2003, p. 235. Edição original: *Threads of time. A memoir*, Methuen, Londres, 1998, p. 196-197.**Uma sensibilidade absoluta.** Entrevista de Peter Brook por Krzysztof Domagalik, 1° de julho de 1993, Paris, para o documentário deste último entitulado *"Aktor calkowity". Wspomnienie o Ryszardzie Cieślaku (1937-1990) ("O ator total". Homenagem a Ryszard Cieślak)*, Ed. Krzysztof Domagalik, traduzido por Anna Wotjas, tradução editada por Zbigniew Osinski, notas de Zbigniew Osinski. *Notatnik Teatralny*, 1995 n° 10 (primavera-verão), p. 35-39.

Mártir e contador. Extraído de *Oublier le temps*. Trad. Dominique Edde, coll. "Fiction & Cie", Le Seuil, Paris, 2003, p. 235. Edição original: *Threads of time. A memoir*, Methuen, Londres, 1998, p. 196-197.

Testemunhos sobre Ryszard Cieślak. Extraído de *Ryszard Cieślak, acteur emblème dês années soixante*, obra coletiva sob direção de Georges Banu, Actes Sud-Papiers, Arles, 1992, p. 115-119.

Grotowski era... *American Theatre, 1999* (maio, junho), p.23. Texto escrito em 03 de fevereiro de 1999 como uma carta para o jornal boliviano *El tonto del pueblo, revista de artes escénicas del Teatro de los Andes*, ed. César Brie, 1999, nº 3-4 (maio), p. 165.

Para ir além do teatro. Versão abreviada de uma entrevista de Peter Brook por Maria Zmarz-Koczanowicz para seu documentário *Jerzy Grotowski – proba portretu (Jerzy Grotowski – tentativa de retrato)*, produção ARTE e Telewizja Polska, 1999. De início publicada com o título de "Wyjsc poza teatr" ("Para ir além do teatro"), traduzido em polonês por Maria Hepel, *Notatnik Teatralny*, 2001, nº 22-23, p.89-92.

Qualidade e artesanato. Intervenção durante o colóquio "Os Pensadores do ensinamento", 6-8 de junho de 2000, retranscrito e publicado em *Alternatives théâtrales*, nº 70-71 (dezembro 2001), número preparado em colaboração com a *Academie Expérimentale des Théâtres* e o *Odéon – Théâtre de l'Europe*; nova tradução francesa depois da versão revista por Peter Brook para a publicação de *Theatre is just a form.*

Discurso de abertura da conferência "Tender para a essência", em *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, 2005, nº 2, p.11. O texto é baseado nos discursos de abertura de Peter Brook na conferência consagrada a G. I. Gurdjieff, realizada no *Centre Grotowski*, de 8 a 11 de novembro de 2001. Publicado em polonês em um número especial sobre G. I. Gurdjieff e seu ensinamento, em *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, editado por Grzegorz Ziołkowski, com a participação de Tilo Ulbricht e em colaboração com James Moore.

O teatro é um domínio da vida. Extraído do encontro com Peter Brook conduzido por Dobrochna Ratajczakowa, no *Théâtre Polski*, em *Poznan*, em 06 de março de 2005, depois da entrega do diploma honorário da Universidade Adam Mickiewicz a Peter Brook. Publicado com o título "Teatr jest polem zycia" ("O teatro é um domínio da vida") em polonês em *Proba. Nieregularnik Teatralny*, 2005, nº1, p. 7-18, depois com o título "Cale Zycie chcialem opuscic teatr..." ("Toda a minha vida, eu quis sair do teatro..."), em *Konteksty.* Polska Sztuka Ludowa, 2005, nº 1, p.25.

Diálogo entre Peter Brook e Jerzy Grotowski. Retranscrição do diálogo conduzido por Georges Banu, em francês, registrado em Taormina em 05 de maio de 1989, revisto por Peter Brook, Georges Banu e Mario Biagini para as respostas de Jerzy Grotowski.

Impresso na Alpha Gráfica e Editora
SIG/SUL Quadra 06 – Lote 1.325
Brasília - DF
(61) 3344 2794 – 3341 2511

TEATRO CALEIDOSCÓPIO & EDITORA DULCINA

Outros títulos

A Canoa de papel
Eugenio Barba

Teatro: solidão, ofício, revolta
Eugenio Barba

Pedras d'água:
bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret
Julia Varley

Para um teatro pobre
Jerzy Grotowski

Teatro e culturas populares:
diálogos para a formação do ator
Joana Abreu

Dramas, comédias e absurdos do amor
em seis peças teatrais
Maurício Witczak